Biblioteca de artă

96

Biografii. Memorii. Eseuri

viaţă
de artist

Arta ne apare inseparabilă de speţa umană.
Existenţa ei dăinuie din clipa în care omul s-a născut. Niciodată, poate, n-a fost mai grandioasă ca în vremurile în care oamenii nu ştiau, nu se întrebau ce este, nu-i bănuiau măcar existenţa...
În schimb, niciodată n-a fost mai importantă, mai obsedantă ca în zilele noastre; niciodată atît de răspîndită, atît de gustată, dar niciodată atît de analizată şi de explicată.

RENÉ HUYGHE

Lei 12

Maurice Rheims

viaţă de artist



Editura Meridiane

Maurice Rheims
LA VIE D'ARTISTE

Stela Chioza

Maurice Rheims

viață de artist

Traducere de
ELIS BUȘNEAG
Prefață de
GRIGORE ARBORE

EDITURA MERIDIANE
BUCUREȘTI, 1973

Pe copertă:
COURBET — *Atelierul pictorului* (detaliu)
1854—1855
Muzeul Luvru, Paris

PREFAȚĂ

Orice cercetare, cît de cît judicioasă, în teritoriul istoriei artei, nu se poate opri, desigur, la analiza obiectului de artă ca atare și la relevarea raporturilor sale cu serii de obiecte de același tip sau de tipuri diferite. Faza judecării calităților intrinseci ale operei de artă și a comparării calităților sale cu alte opere de factură similară, pe baza unor criterii formale sau cronologice, este deja o fază depășită metodologic. Astăzi, mai mult decît oricînd, nu doar pentru științele exacte, ci și pentru disciplinele umaniste, cercetările combinate servesc ca punct de sprijin pentru încercările de valorificare mai temeinică a domeniilor respective, de explorare în multiplele lor articulații. Într-o asemenea cercetare combinatorie își dau concursul tehnici de cercetare și discipline uneori înrudite, alteori aparent fără prea multă legătură cu istoria artei. O asemenea cercetare are ca rezultat nu numai o cunoaștere profundă a problemelor aflate în discuție. Disciplinele angrenate își găsesc ele înșile noi posibilități de valorificare, își pun în evidență tot mai pregnant resursele, oferind premisele unei cercetări independente. Dacă istoria artei nu poate ignora în exercitarea atribuțiilor sale cuceririle arheologiei, lingvisticii, filozofiei, matematicilor, sociologiei, ale diferitelor ramuri ale istoriei, dacă ea nu se poate cantona într-o sferă de preocupări cu o rază de acțiune rigid delimitată, aceasta se datorează și faptului că opera de artă, în calitatea ei de produs al spiritului creator, nu poate fi concepută decît în funcție de multiple determinări, grație cărora nașterea ei a fost necesară și posibilă. Dacă aceste determinări sînt privite în evoluția lor temporală firească

este normal atunci ca disciplinele care — în funcţie de natura lor diferită — ne oferă relaţii despre ele să-şi constituie zone de contact durabile cu istoria artei. Se ajunge uneori la situaţii paradoxale de încălcare a hotarelor propriei discipline. Nu rare sînt cazurile cînd istoricul de artă lucrează exclusiv cu uneltele arheologului, şi invers. *Vieţile* lui Vasari — pentru a da un exemplu cunoscut — sînt citate de numeroşi autori printre lucrările premergătoare istoriilor de artă moderne cînd, de fapt, multe din ele sînt subsumabile — prin formă şi finalitate practică — genului literar al memorialisticii. Şi exemplele se pot înmulţi. Tot astfel stau lucrurile şi cu sociologia artei care dintr-o zonă de contact, creată graţie unei necesităţi de explorare multilaterală, a ajuns să se constituie într-o veritabilă disciplină. Nimeni nu mai ignoră astăzi în studiul manifestărilor artistice faptul că înţelegerea justă a operei poate fi realizată doar prin plasarea ei într-un cadru contextual, oferit de realităţile sociale ale epocii, de ambianţa concretă în care îşi desfăşoară activitatea artistul, de factorii de natură politică, etică, morală care acţionează asupra procesului de creaţie. În acest sens, a determina locul artistului în societate înseamnă a preciza nu numai poziţia unui individ în cadrul ansamblului ci, implicit, a aduce lămuriri asupra modului în care efortul de concepţie şi elaborare găseşte ecou în rîndul contemporanilor. Condiţia socială a artistului corespunde, în mare măsură, poziţiei operei sale în contextul vieţii materiale şi spirituale a societăţii. Radiografierea acestei condiţii ne permite să înţelegem mai bine modul cum anumite exigenţe, anumite moravuri şi concepţii, ale unor clase şi grupuri sociale, şi-au lăsat amprenta asupra operei de artă, determinînd sau influenţînd cursul unei evoluţii.

O atare întreprindere aplicată strict la domeniul picturii l-a tentat pe Maurice Rheims. Schiţa istorică pe care o propune el cititorului asupra vieţii pictorului nu se vrea şi nici nu poate să fie, desigur, exhaustivă. Maurice Rheims are exerciţiul lucrărilor de sinteză şi este pe deplin conştient de faptul că nu este posibil a se încerca generalizări pe marginea condiţiei pictorului în diferite epoci şi societăţi. Societatea este şi ea un organism aflat într-o permanentă mişcare şi transformare. Modul de integrare în societate a pictorului este, ca atare, şi el diferit, nu numai de la epocă la epocă şi de la societate la societate. Uneori chiar într-un interval de timp relativ redus, chiar în cadrul aceleiaşi societăţi, chiar în cadrul aceleiaşi ţări, condiţiile de viaţă şi

muncă ale pictorului sînt diferite. Constatarea deosebirilor nu se face însă fără un anume scop. Maurice Rheims le consideră doar premise de la care se poate porni în înfăptuirea unei perspective mai largi asupra factorilor de natură subiectivă angrenaţi în procesul de a conferi o valoare determinată artei în cugetul celor ce o încurajează sau intră în contact cu ea. De această apreciere a valorii şi a rolului artei, ca vehicul al unor anume idei politice, religioase, morale etc. este legat nemijlocit gradul de consideraţie acordat creatorului, gradul de atenţie faţă de problemele sale existenţiale vitale. Numai studiul atent al izvoarelor contemporane ne poate da asemenea relaţii. Procedînd la o recitire a lor atentă, Maurice Rheims sistematizează un imens material faptic, în funcţie de necesităţile cărţii sale, căutînd permanent a discerne semnificativul de amănuntul picant, adevărul de supoziţie. Bogăţia materialului informativ, ce oglindeşte fidel destinul diferit, chiar în cadrul aceleiaşi epoci, al unor pictori de talent sensibil apropiat, l-a obligat pe autorul cărţii să renunţe la adoptarea unei structuri cronologice. În locul ei a fost preferată ordonarea materialului pe probleme, faptele cu implicaţii directe în viaţa creatorului fiind astfel mai uşor de urmărit.

Problema esenţială a cărţii rămîne — nici nu se putea altfel — aceea a independenţei materiale a pictorului, independenţă aptă, în condiţiile societăţilor împărţite în clase, să îi confere posibilitatea unei iniţiative cît de cît libere — nesubordonate deci vreunei dorinţe exprese a comanditarului — şi un loc respectabil în mijlocul semenilor. Cum subliniază, încă din capitolul introductiv, Maurice Rheims, independenţa materială a artistului a rămas multă vreme un deziderat. Goana aristocraţiei romane după artă, pasiunea după tablouri, nu a atras, precum se ştie, după sine o apreciere cît de cît onorabilă a îndeletnicirii. Sallustius însuşi, unul dintre marile spirite ale antichităţii, considera artele ca instrumente de corupere ale moravurilor publice. Nu e de mirare deci că pictorul antichităţii romane era socotit de nume ilustre drept un individ aflat la periferia societăţii. Odată cu deşteptarea la Roma a interesului pentru cultura şi arta greacă se cristalizaseră germenii unei situaţii noi: din iniţiator al unor opere celebre pictorul roman va trece, treptat, în rîndurile creatorilor. Decorarea spaţiilor mari ale peristilelor, ale pereţilor încăperilor, executarea unor vaste comenzi, nu va schimba însă cu nimic atitudinea aristocraţiei romane, castă prin excelenţă războinică, faţă de

arta picturii, ai cărei practicieni nu pot fi în nici un caz recrutați din rîndurile patricienilor. Ne aflăm doar la cîteva secole distanță de începuturile înfloritoarei epoci artistice a elenismului care a făcut ca numele lui Apelles să devină mai celebru decît al multor mari generali ai lui Alexandru!

Despre o independență a pictorului față de comanditar nu se poate vorbi cînd ne referim la antichitate, cum nu se poate vorbi nici cînd ne referim la epocile ulterioare. Dacă tehnica și uneori limbajul picturii sînt determinate în mare măsură și de cutumă, cel puțin pînă la sfîrșitul secolului XIX, nici rolul beneficiarului nu este de neglijat. Voința lui imprimă uneori anumite caractere lucrării pictate, iar alteori facilitează o poziție specială a artistului în interiorul societății. Maurice Rheims subliniază, de cîte ori are prilejul, faptul că favoarea prinților și celebritatea au stat la îndemîna a foarte puțini artiști. Cultul individualității creatoare promovat de renaștere a favorizat ivirea unor veritabile mituri artistice. Dacă Tițian își datorează enorma reputație printre contemporani și faptului că s-a bucurat de o favoare specială pe lîngă Carol Quintul, nu e mai puțin adevărat însă că stima acordată lui nu se reflectă, la scara societății, asupra tagmei.

Rafael trăiește la curtea papală precum un rege. Modigliani moare la începutul veacului nostru ca un cerșetor. E greu de imaginat un Le Brun fără comenzile lui Ludovic al XIV-lea sau un Velázquez fără un Filip al IV-lea. După cum e greu de imaginat că cei 15.000 de pictori și sculptori înregistrați la Paris în 1759 s-ar fi bucurat de un tratament nediferențiat din partea Curții sau a aristocrației și burgheziei interesate de artă. Fără a pierde din vedere factorii obiectivi care concură în a acorda ponderea cuvenită în societate profesiei pictorului, Maurice Rheims își întemeiază expunerea pe dictonul cunoscut: *fortuna labilis*. Bunăvoința principilor și a magnaților a fost schimbătoare și, așa cum reiese și din cartea de față, nu rare au fost cazurile cînd crearea de opere de valoare nu a fost recompensată corespunzător. Cine îl citește pe Benvenuto Cellini nu poate să nu fie frapat de nemulțumirea sa față de felul în care erau remunerate de potentații vremii capodoperele unde investise geniu și energie. În corespondența lui Dürer și a lui Tițian — socotit de Vasari un pictor ce a cîștigat extrem de bine — pot fi întîlnite ecouri asemănătoare. Mecenații știau foarte bine să aplice practici vexatorii chiar creatorilor cu reputație. Nu arareori magnificența a fost disimulată pentru

întreținerea prestigiului. Cei care au avut de pierdut au fost, evident, artiștii.

Semnalînd toate aceste probleme Maurice Rheims nu uită să marcheze etapele importante parcurse pe drumul afirmării artei picturii ca emanație a activității creatoare a unei grupări socialmente constituită, unită de interese comune. Materialul cel mai elocvent îi este oferit de istoria artelor din Franța. Relevarea rolului Academiei regale, al Academiei Saint-Luc și al Saloanelor în evoluția picturii în Franța, oferă prilej autorului pentru recompunerea unui tablou vivant al unei epoci plină de fast și strălucire, a unei lumi crepusculare ale cărei forme artistice amenințate de rutină trebuiau revitalizate, împrospătate. Istoria vieții pictorului în ultimele două veacuri îi apare lui Maurice Rheims ca o istorie a încercării de eliberare din schemele compoziționale și concepțiile înghețate formulate de arta academică. Lupta pentru descoperirea unor noi dimensiuni ale artei, pentru valorificarea pe plan artistic a unor noi concepții a atras după sine sfărîmarea imaginii tradiționale despre artist ca posesor al unui meșteșug a cărui punere în practică necesită intervenția directă, generozitatea persoanelor particulare sau a statului. De la mijlocul veacului XIX, odată cu Courbet și impresioniștii, pictorii încetează a mai fi priviți ca niște simpli slujbași ai artei lor. Publicul devine tot mai conștient de faptul că arta veritabilă, inovatoare, care va găsi curînd în rîndurile lui audiența cuvenită, este o emanație a geniului artistului, că se împlinește conform concepției lui despre menirea și modul ei de realizare. Se schimbă, în aceste condiții, în mod fundamental existența pictorului? Răspunsul poate fi atît pozitiv cît și negativ. Societatea, prin reprezentanții săi, nu încetează a formula exigențe față de creator. Pe de altă parte însă, și asupra acestui fapt insistă Maurice Rheims, conștiința unicității actului creator atrage descoperirea posibilității speculației financiare în jurul operei. Dacă pînzele impresioniștilor și-au găsit un admirator și susținător fervent în persoana unui negustor inteligent și cu fler cum a fost Durand-Ruel, dacă alți negustori, puțini, e drept, au încurajat noutatea simțind în ea viitoare căi fertile pentru arta pictorilor, nu e mai puțin adevărat că exploatarea curiozității publicului și a altor tare psihologice ale cumpărătorilor a forțat prețurile operelor să urce dincolo de barierele imaginabile. Astăzi, în țările occidentale, celebritatea unui artist depinde de cota lui la bursă. Interese conjugate pot să facă și să

desfacă peste noapte un destin. Înseamnă oare că asistăm astfel la o destrucție a criteriilor sau la abandonarea lor în favoarea avantajelor comerciale? Răspunsul subtextual al lui Maurice Rheims este că nu. Avem de altfel toate motivele să îl credem. Autorul nostru este unul din frecventatorii avizați ai acelui mediu în care destinul artistului se împlinește conform cotei atribuite tablourilor și deci carențele sistemului îi sînt binecunoscute. „Pînă la apariția cotei — observă Maurice Rheims — prețurile operelor de artă rămîn tributare ofertelor și cererilor întîmplătoare și localizate. Ele nu constituie aproape niciodată un precedent. În secolele trecute, de la un an la altul, ades chiar la interval de cîteva săptămîni, opere de aceeași calitate, de aceeași importanță, ale aceluiași artist, sînt negociate la prețuri diferite.“ Cota impune publicului pe artist, tot ea — în cazul în care este suficient de ridicată — asigură o relativă independență materială în cadrul căreia, teoretic, personalitatea lui se poate dezvolta nestînjenită. Practic, însă, existența cotei conține germenii unei îngrădiri de factură subiectivă; pictorul trebuie să se mențină, în general, între limitele manierei care l-a impus, căreia comercianții de artă i-au făcut propagandă sfîrșind prin a propune pentru ea la bursa valorilor artistice echivalente bănești incredibil de mari. Consecvența cu sine a artiștilor de renume, fixarea granițelor propriului univers artistic, anihilează în unele cazuri cenzura artificială. Cota introduce arta în sfera bunurilor materiale evaluabile transformînd-o, cel mai ades, într-un obiect de lux cu caracter de unicat. Nu este de mirare faptul că numeroase achiziții se realizează cu sume fabuloase, iar plafonul prețurilor crește treptat. Neîndoielnic, în numeroase cazuri, urcarea vertiginoasă a prețului unei opere este rezultatul descoperirii sau redescoperirii calităților sale artistice. Bursa acționează, în acest caz, în conformitate cu o ierarhie valorică aproximativ exactă. Tranzacții ilicite cu opere de artă stau însă și la baza unor mistificări în stil mare, făcute exclusiv în scopuri de cîștig. Toată lumea știe că la ora actuală în lume se găsesc de vreo trei ori mai multe pînze de Corot decît a pictat el însuși! E greu de crezut că posesorii își vor declara false propriile tablouri, chiar dacă la un moment dat se pot convinge că așa este. Dar numai o parte din operele de artă ajung a constituit obiectul unor investiții sigure și aceasta nu se întîmplă totdeauna în timpul vieții artistului. Oare operele

tuturor pictorilor în viață bine cotați actualmente vor rezista selecției necruțătoare a timpului? Maurice Rheims nu încearcă un răspuns clar. Examinarea istorică a fluctuației aprecierilor asupra operelor întreprinsă în paginile cărții, ne lasă să îi bănuim punctul de vedere. Neîndoielnic, în condițiile societății la care se referă Maurice Rheims, în existența pictorului au intervenit unele modificări. El are un statut social aparte, conform îndeletnicirii sale de creator de „bunuri“ cu valoare de unicat, bunuri ce riscă mai puțin să se deprecieze decît cele destinate schimbului sau consumului. Dar numărul celor ce intră în această categorie este forțamente limitat. Parisul contemporan are, se știe, mult mai mulți pictori înregistrați decît avea în anul la care ne-am referit mai sus. Majoritatea lor nu ajung niciodată să aibă cotă la bursă. Și, totuși, unii dintre ei fac artă, chiar artă autentică. Șansele celebrității sînt, în ziua de astăzi, mai mult ca niciodată, imprevizibile. Nu esența picturii este alta ci raporturile ei cu societatea au suferit modificări. Trecînd în revistă problemele cu care s-a confruntat existența pictorului de-a lungul veacurilor, Maurice Rheims le sesizează. Relevarea lor se putea face numai prin prezentarea unor eșantioane ce puteau servi drept exemple. Masa anonimă a celor ce nu au fost înregistrați de izvoare sau nu și-au semnat operele, unele nu lipsite de atributele calității, a avut și ea un rol însemnat în istoria artelor. Tăcerea izvoarelor literare îl obligă pe autor să apeleze numai la știri sigure, înlăturînd supozițiile. Tabloul istoric al vieții pictorului este reconstituit astfel cu minuțiozitate, ținîndu-se cont de toate aspectele aparent contradictorii. *Viața artistului* este o lucrare aflată la granița între istoria și sociologia artei. Înainte de toate este însă o lucrare cu certe calități literare despre un personaj genial și mediocru, celebru și ignorat, bogat și sărac, care trăiește în palate sau cocioabe, la curțile principelui sau într-o margine pierdută de lume, așternînd mereu pe pînzele sale imagini mereu vii sau pieritoare. Dialectica existenței acestui personaj este însăși dialectica vieții.

GRIGORE ARBORE

LUI RENÉ HUYGHE

Pentru ca cititorul să-şi poată da seama de cursul diferitelor monede menţionate în această lucrare (scud, livră, livră din Tours, taler, franc), am fost tentaţi să stabilim comparaţii în raport cu francul din 1970. Din păcate, o astfel de tentativă n-ar fi eficace decît în cazul în care fiecare situaţie ar fi analizată în funcţie de data emiterii monedei şi de indicele mediu al preţurilor. Într-adevăr, începînd cu evul mediu, moneda şi în mod deosebit livra franceză, apoi francul, s-au tot devalorizat.

Cititorul interesat va putea apela la lucrările de specialitate printre care semnalăm remarcabilul studiu pe această temă al domnului Jean Fourastié.

Capitolul 1

PREAMBUL

Arta ne apare inseparabilă de speţa umană. Existenţa ei dăinuie din clipa în care omul s-a născut. Niciodată, poate, n-a fost mai grandioasă ca în vremurile în care oamenii nu ştiau, nu se întrebau ce este, nu-i bănuiau măcar existenţa... În schimb, niciodată n-a fost mai importantă, mai obsedantă ca în zilele noastre; niciodată atît de răspîndită, atît de gustată, dar niciodată atît de analizată şi de explicată. Beneficiază (îndeosebi pictura) de rolul primordial pe care imaginile l-au cucerit în civilizaţia noastră.

(RENÉ HUYGHE, *Dialogue avec le Visible*)

Dacă artistul arborează un pulovăr cu guler răsfrînt peste un pantalon mînjit de vopsea și ros pînă la urzeală, dacă umblă neras de cinci zile, dacă moare de foame, neputîndu-și vinde măcar un tablou, sau dacă în pofida veniturilor substanțiale continuă să trăiască în aceeași maghernița sărăcăcioasă în care stă din tinerețe, dacă, sexagenar, își alege prietene dintre minorele cu codițe: toate acestea nu vor mira poate pe nimeni. Dar dacă, dimpotrivă, i se năzare să se arate în lume proaspăt ras, să se îmbrace sobru, să circule cu o mașină de serie, să fie un bun tată de familie, să-și căsătorească fiica la Saint-Ferdinand-des-Ternes, se va considera că un astfel de mod de viață nu este decît o manieră cu totul neobișnuită de a se singulariza. Un artist care nu duce o viață de artist! suspect! va trebui să ne informăm dacă are talent!

Viața de artist... Nu e nevoie să mai adaugi nimic pentru a răsări brusc o serie de clișee: libertate de moravuri, independență de spirit, bucuria de a trăi — trăsături pe care toți le invidiază. Din contactul cu artiștii, cei mai buni sau cei mai proști, fiecare speră să se aleagă cu un profit.

Îndrăgim mai mult pictorii pentru că ei se exprimă cu dezinvoltură și sensibilitate; pentru că ei sînt în general mai ușor accesibili decît muzicienii sau scriitorii: ca să vorbești despre muzică trebuie să fii muzician, ca să discuți despre lite-

ratură trebuie să „știi" să citești, în vreme ce foarte mulți perorează despre pictură, convinși că într-un domeniu ca acesta nu există taine de nepătruns.

Totuși, raporturile dintre pictorul și omul de azi sînt departe de a fi simple. În timp ce contactele dintre membrii diferitelor grupuri sociale sînt guvernate de norme convenționale, discrete dar precise, îngăduindu-le acestor oameni să se înțeleagă sau, în ori ce caz, să nu se simtă „stingheriți" dacă li se întîmplă să se afle între patru ochi, aceiași, confruntați cu un artist încearcă un sentiment de jenă, de parcă s-ar afla în fața unei ființe în afara claselor, neliniștitoare. Faptul va părea cu atît mai surprinzător cu cît pictorul sau sculptorul, de o naturalețe adesea dezinvoltă lasă impresia că se simt la fel de bine în tovărășia unui reprezentant al înaltei burghezii cît și a unui membru al clasei muncitoare.

Lumea artei pare a se complace în această stare de ambiguitate. Clasă minoritară! Clasă intangibilă! Totul se petrece ca și cum, de comun acord, societate și artiști s-ar fi hotărît să trăiască de o parte și de alta a unei prăpăstii. Lucrul acesta s-ar putea datora și faptului că, după secole de contacte mai mult sau mai puțin fericite cu „clientela" lor, acești vechi furnizori au înțeles că este mai bine pentru ei să stea deoparte.

În sfîrșit, în ochii „clarvăzătorilor" persoana care pictează posedă nu numai o ușurință deosebită de a-și exprima viziunile dar și puterea de a le concretiza, de a le comunica. Fenomenul acesta este resimțit cu atît mai acut cu cît fiecare om își reamintește mai mult sau mai puțin obscur că el însuși, înainte de a fi învățat să scrie, a găsit în desen posibilitatea de a se exprima.

Originalitatea meseriei de pictor constă în egală măsură în faptul că opera sa poate fi apreciată de toate societățile, de la cele mai înapoiate, pînă la cele care se fălesc a fi atins stadiul cel mai evoluat și că fiecare, oricît de neajutorată ar fi, găsește posibilitatea de a-i furniza pictorului mijloacele materiale indispensabile exercițiului artei

sale. Ia-i unui tîmplar lemnul sau instrumentele necesare pentru a-l ciopli, plasează un misit într-o societate socialistă: primul din motive materiale, celălalt din pricina regimului economic şi social sub care trăieşte, vor trebui să renunţe la profesia lor. Lipsit de vopsele, de pînze, de pensule, condamnat să trăiască într-un mediu ostil practicării meseriei, victimă a neînţelegerii — pictorul va continua să schiţeze desene — să mediteze la viitoarele proiecte, gravîndu-şi subiectele în memorie, scrijelindu-le pe pereţii celulei cu ajutorul unui obiect ascuţit, sau desenînd pe nisip, scena pe care o va transpune pe pînză cînd împrejurările i-o vor permite.

Viaţa acestor oameni, evoluţia carierei lor, destinul aventuros al pînzelor: iată subiecte în stare să pasioneze pe cei mai blazaţi. Nici scriitorii care se pierd în anonimatul mulţimii, afară numai dacă nu ni-i închipuim mondeni sau instalaţi confortabil la masa de scris; nici poeţii, oameni ciudaţi care, în mod paradoxal, au adesea ocupaţii total diferite de cea pe care ne-ar place să ne-o imaginăm; nici arhitecţii, altădată constructorii şi decoratorii, dar care în zilele noastre sînt asimilaţi oamenilor de afaceri, nu izbutesc să captiveze într-atît societatea. Doar sculptorii se mai bucură de un prestigiu aparte pentru că izbutesc să imortalizeze trăsăturile modelelor lor, pentru că pot fi în egală măsură şi pictori de renume ca Michelangelo, Puget, Carpeau, Rodin, Maillol sau Giacometti. Cunoscînd tainele focului, ale fontei, ale sudurii, ei cuceresc admiraţia muncitorilor care-i consideră ca fiind de-ai lor pe aceşti oameni în stare să asocieze originalitatea creaţiei cu îndemînarea tehnică a lucrătorului de înaltă calificare. În plus, lupta pe care o au de dus împotriva celor mai dure materiale: marmora, granitul, bronzul, — îi absolvă de învinuirea de lenevealǎ, atribuită celorlalţi artişti.

A încerca să recapitulezi într-un mod coerent etapele care marchează meseria de pictor pare un lucru la fel de van ca şi tentativa de a contura insesizabilul. Urmele acestuia pe şantierul picturii diferă fundamental de la un pictor la altul. Majoritatea nu ajung pictori decît după ani de îndelungată şi grea ucenicie, în timp ce alţii, artişti „înăscuţi", în vîrstă numai de şaisprezece ani, desenează la fel de bine ca Ingres.

Inegalitatea soartei sau a condiţiilor sociale care, în cadrul aceleiaşi epoci, se deosebesc de la o ţară la alta, uneori chiar de la un oraş la altul, ne-au împiedicat să dăm lucrării de faţă o structură logică sau cronologică.

Legendele, faptele diverse, contractele adesea mai vii şi mai revelatoare decît cronicile, ne vor ajuta să oferim, ca pictorul care-şi alege tuşele din registre asemănătoare, o imagine generală sugerată de sumedenia de trăsături concordante.

Vom vedea cît de mult a depins situaţia pictorilor în societate de statutul organizaţiei lor. Îi vom surprinde în contact cu suveranii pontifi, cu împăraţii, cu oamenii de pe stradă, pradă avidităţii „amatorilor" sau a negustorilor. Îi vom vedea umiliţi, în rînd cu proletariatul cel mai oropsit, sau ridicaţi pe treapta celor mai înalte demnităţi. Dar săraci sau bogaţi, fericiţi sau nefericiţi, ignoraţi sau iluştri, aceşti oameni dedicaţi artei n-au încetat o clipă să-şi iubească cu pasiune meseria.

Atitudinea adesea ostilă, pe care societatea o are faţă de artişti, ne va ajuta, poate, să înţelegem mai bine de cîtă dîrzenie şi perseverenţă au trebuit să dea dovadă cei care intrau la ucenicie.

Încă din epoca romană, puţine familii vedeau cu ochi buni alegerea carierei literare sau artistice de către progeniturile lor. Pentru unii era o ocupaţie de dispreţuit, pentru alţii o meserie mizerabilă.

Lucian (se trăgea dintr-o familie de sculptori) povesteşte împrejurările care l-au determinat să renunţe la exercitarea artelor plastice după cîţiva ani de ucenicie: „Părăsisem nu de mult băncile şcolii, căci ajunsesem flăcău cînd tata şi-a convocat prietenii pentru a hotărî ce să facă din mine. După părerea generală, studiul literelor cerea prea

multă muncă și timp, cheltuieli mari și avere; or, resursele noastre erau minime; era nevoie, chiar, ca destul de curînd cineva să ne vină în ajutor. Dacă, dimpotrivă mă făceam muncitor aș fi putut de îndată să-mi cîștig existența și n-aș mai fi mîncat, la vîrsta mea, pîinea familiei; în plus m-aș fi grăbit să-i fac plăcerea tatălui aducînd în casă banii pe care i-aș fi cîștigat".

Paginile care urmează ne vor demonstra rînd pe rînd, cît de mult depinde viața artistului de cea a amatorului. Nu doar pentru că acesta din urmă îi asigură mijloacele de trai, dar și pentru că amîndoi sînt dominați de aceeași dragoste. Din antichitate și pînă la apariția impresionismului atît unii cît și ceilalți se vor în slujba „frumosului". Platon, Lafont de Saint-Yenne, Lessing, Diderot și atîția alții se referă adesea la acest frumos: „Graal-ul" clasicilor. Unii încearcă să-l definească drept fructul unei excelente îndemnări, apte să reprezinte cît mai fidel ceea ce natura produce mai seducător, în timp ce alții descoperă în el prezența surprinzătoare a harului divin. Mummius, după ce se decide să pună în vînzare obiectele provenind din prădarea Corintului, rămîne surprins văzînd că regele Atalus oferă la licitație un preț de 600 000 sesterți pentru tabloul lui Bacus pictat de Aristeides. Bravul general, alarmat de importanța sumei, neputîndu-și imagina că un om cu judecată poate da un preț fabulos pentru obținerea unei simple tăblii de lemn acoperite cu vopsea, crezînd că tabloul are virtuți magice, consideră că e mai prudent să-l dăruiască preoților templului din Efes.[1]

Lucrarea de față ne va dezvălui de asemenea gradul în care a evoluat gustul amatorilor și concepția lor despre opera de artă de-a lungul anilor, antrenînd nenumărate modificări ale statutului social al artiștilor.

Noțiunea de operă originală care ne apare astăzi fundamentală, nu are încă vîrsta de o sută

[1] Pliniu cel Bătrîn, *Istoria naturală*, cartea XXV

de ani. Un secol înaintea erei noastre, Mummius, — pomenit mai sus — dorind să îmbogățească Roma cu prăzile din Corint, dă ordin ca acestea să fie încărcate pe corăbii, recomandînd fiecărui căpitan să le aibă în mare grijă, și amenințîndu-i pe tonul cel mai aspru „că dacă vreun tablou sau vreo statuie se va pierde vor fi obligați să facă altele asemănătoare pe cheltuială proprie".[1]

Pînă la mijlocul secolului al XIX-lea, dacă se întîmplă ca un tablou să aibă succes, autorul său, fără cel mai mic scrupul — și nimeni nu se gîndește să-i facă din asta vreo vină — repictează același subiect în mai multe exemplare. Ludovic Filip sau baronul de Turckheim nu văd nici un inconvenient în faptul că Gérome își reproduce de două ori tabloul: *Cleopatra intrînd în vîrful picioarelor în camera lui Cezar adormit*. Subiectul are atîta succes încît pictorul îl recopiază de vreo zece ori pentru clienții încîntați să împărtășească gustul regelui Franței și al unui mare amator. Și cu atît mai fericiți dacă munca este executată de ajutoarele sale...

Va trebui să așteptăm evenimentele din iulie pentru ca un grup de romantici, reluînd ideile superbe ale lui Da Vinci, să scuture jugul la care au fost constrînși, să refuze ideea de a mai fi furnizori, înțelegînd să picteze așa cum vor și impunîndu-și gustul clientelei.

Din clipa în care produsele de artă încetează să mai fie obiecte de folosință pentru a deveni obiecte de valoare, raporturile dintre creator și amator suferă o schimbare radicală. Umilului meșteșugar de altă dată, pictorului de la curte, laureatului cu medalia de aur a Salonului îi urmează „vedeta".

Publicul se umple de uimire aflînd că valoarea pînzelor cutărui laureat al bienalei de la Veneția s-a înzecit în cîteva luni. Săptămînalele asigură, prin glasul pronosticatorului de artă de serviciu, că în mai puțin de douăzeci de ani operele acestui pictor vor fi disputate pentru sume de zeci de

[1] Ibidem

milioane. Nu e nevoie de mai mult — mirosul terebentinei urcă repede la cap — pentru ca pretendenții la glorie și la avere, simțindu-și brusc o inimă de pictor, să convoace presa într-una din sutele de galerii care se rețin tot așa de ușor ca și o cameră mobilată, închiriată cu ora de cuplurile ocazionale pentru a-și adăposti dragostea pasageră. Și în timp ce au loc aceste „happening"-uri cu ocazia cărora ești invitat să arunci cu scrumbii crude peste trupurile goale ale cîtorva tinere persoane (pentru unii este o farsă, pentru alții un ritual), micilor burghezi care vor artă Chatelet-ul le oferă cîntărețul favorit în rolul eroului: Goya.

Arta a devenit marele spectacol. Opt sute de mii de persoane — cifra intrărilor la un film de succes — au trebuit să stea la coadă ore întregi înainte de a se li se îngădui vizionarea, pe baza unei invitații, a marei retrospective consacrată recent operei lui Picasso, acest „uriaș" al picturii. Ascunzîndu-și neînțelegerea și stupoarea, numeroși vizitatori, ieșind din sală, simulau o îngăduință amuzată, nuanțată de o oarecare admirație pentru operele de debut. Ziceau, uitînd că cincizeci de ani mai devreme, un public asemănător s-ar fi revoltat la vederea saltimbancilor în roz și a bătrînilor în albastru închis: „Ah, cel puțin dacă ar fi continuat să picteze așa cum făcea în epoca albastră!" Striviți de puterea și misterul operei, incapabili să-i pătrundă tainele, majoritatea amatorilor, constrînși să-și exprime o anume admirație, încearcă să diminueze artistul, să-l coboare la nivelul lor. În cele din urmă acceptă să aducă omagii succesului financiar.

„Cea mai mică pînză de-a sa valorează douăzeci de milioane, explica un domn la ieșirea din Grand Palais.

— Douăzeci de milioane! se extaziază o doamnă în vîrstă, foarte elegantă. Douăzeci de milioane noi?

— Nu, vechi! îi răspunse domnul cu un ton protector.

— Ah! doar atît! reia interlocutoarea ușor dezabuzată. Și încheie: „Trebuie spus că a făcut atîtea..."

Volumul de față are un capitol consacrat artei și scrisului deoarece încă de la originea epocilor clasice, arta și scrisul au fost de nenumărate ori asociate. Din lectura textelor lui Filostrate, Vasari, Diderot sau Baudelaire, vom observa că acești oameni care scriau despre artă se exprimau cît se poate de simplu. Păstrîndu-și rolul de critici, își manifestau sentimentele, dacă nu totdeauna cu discernămînt, cel puțin cu măsură și claritate. Vom constata mai apoi că odată cu evoluția artei, de vreo cincizeci de ani încoace, autorii care discută despre artă tind să-și intelectualizeze din ce în ce mai mult gîndirea, într-atît încît omul simplu care, în 1970, cu catalogul în mînă, vizitează o expoziție, este oarecum iertat cînd pretinde că „nu înțelege nimic". Prefața, redactată în general de cîte un excelent scriitor, are atît stilul cît și fondul unei cabale. Text prețios și ermetic care tinde să prezinte opera ca pe o „împărtășanie" destinată credincioșilor unei capele intime și rezervate.

Criticii din secolul al XXI-lea vor spune poate că omul de astăzi ar fi fost în stare să asimileze spectacolele care i se oferă dacă un anume jargon nu s-ar fi interpus în mod neplăcut între operă și amator.

Trebuie de asemenea să constatăm că oamenii secolului XX rămîn destul de nepăsători față de diversele forme ale artei contemporane, în ciuda eforturilor depuse de critica orală, scrisă sau televizată. Unii învîrtesc butonul televizorului cînd li se vorbește într-un limbaj pe care nu vor să-și dea osteneala să-l asculte; alții, semănînd cu pasionații după fotbal care ar fi incapabili să dea cu piciorul într-o minge, cutreieră expozițiile, cască de oboseală sau de admirație în fața tablourilor lui Mondrian, grăbindu-se să achiziționeze în taină picturi de Chapelain-Midy.

 Ceea ce continuă să-i vrăjească, este talentul cu care unii pictori pot reproduce, grație „pensulei

cu fire de păr", detaliile din care este compusă fața omenească.

Banii și specula apar aici mereu în filigran. Arta este familiară luxului.

La Roma, în secolul întîi, Lucian se indignează încă de pe atunci de specula făcută cu tablourile, iar șaisprezece secole mai tîrziu d-na de Sévigné îi scrie lui Coulanges: „Tablourile au o valoare sigură, e cea mai bună achiziție pe care o poate face cineva. Le puteți vinde oricînd la dublu. Nu vă îngrijorați așadar de achizițiile noi pe care le faceți la Grignan, iar cînd o să aveți destule pentru camere, împodobiți-vă cu ele curțile și avantcurțile."

Totuși acest climat de profit și de venalitate șochează adesea amatorii. Ideea operei de artă ca valoare de plasament este o noțiune recentă și burgheză. Pînă la finele Vechiului Regim a pronostica despre artă ar fi părut în general un lucru ciudat și necuviincios. Cînd Cardinalul Mazarin acumulează mobile, obiecte sau cărți o face din propria-i plăcere. Nimeni nu s-ar gîndi să le atribuie altă valoare decît estetică. Cînd abatele de Saint-Nom își însușește desenele lui Fragonard, n-o face din spirit mercantil, ci numai pentru că este pasionat de opera pictorului.

Pictura va rămîne multă vreme o marfă utilă și delectabilă, ca și tapiseriile și mobilele. Amatorii, în general aristocrați sau prelați, comandă sau cumpără opere de artă pentru că îi încîntă și pentru că le sînt trebuincioase. În ziua în care s-au săturat de ele, le aruncă în pod sau le schimbă pe altele mai plăcute.

Această împerechere a artei cu banul are cele mai bune și cele mai proaste consecințe. Prestigiul din ce în ce mai mare al picturii moderne favorizează, în cele mai mici orașe chiar, crearea de muzee și de „galerii de artă". Societatea de consum este din ce în ce mai avidă de pictură. Sumele mari consacrate organizării de expoziții sau de bienale sînt din belșug rambursate prin taxele percepute la intrare. „Introducerea" tablourilor moderne pe piața mondială a „valorilor" favorizează deschiderea sau dezvoltarea magazinelor de vînzare publică, un fel de burse unde sînt cotați maeștrii. În Japonia, sistemul de vînzare la licitație, introdus pentru prima oară acum cîteva luni, a obținut imediat un remarcabil succes.

Totuși, în sînul unei asemenea dezordini există pictori și amatori care tac, lucrează, observă, refuzînd să se supună dictatului modei. În ciuda înmulțirii galeriilor, a bienalelor, a expozițiilor universale, a festivalurilor care oferă tinerilor pictori tot atîtea prilejuri de a se face cunoscuți, mulți trăiesc în mizerie și singurătate, așteptînd, ca ultimă speranță, „o vizită". Căci începînd cu epoca denumită romantică, a accepta să fii pictor, sculptor sau muzician, înseamnă a accepta să n-ai poate niciodată comenzi, fapt de neconceput acum două sute de ani. Eliberat de tirania academică sau de exigențele bogaților protectori de altădată, tînărul pictor nu mai e liber; depinde de negustorul căruia îi revine pînă la urmă meritul de a-l fi „inventat", de a-l fi „făcut".

După exemplul lui Da Vinci și Delacroix constanta reluare în discuție a lucrurilor este pentru acești oameni una din virtuțile indispensabile exercițiului meseriei de pictor. Fiecare pînză îi dă autorului său senzația exaltantă dar neliniștită de a relua totul de la capăt. Un mare pictor nu încetează niciodată de a debuta. Din pricina aceasta, foarte adesea, artiștii își păstrează pînă la sfîrșitul vieții o prospețime de adolescent. Dacă Picasso nu și-ar fi schimbat neîncetat maniera de a picta astăzi ar fi fost considerat un excelent artist, un emul al lui Steinlen, dar pictura sa n-ar fi evoluat în ultimii cincizeci de ani într-un mod atît de impresionant. Privind de la distanță, observăm și mai bine cît de mult i-a depins reușita de geniul propriu și de cît curaj, asemeni pictorilor din toate timpurile, a avut nevoie pentru a lupta împotriva mulțumirii de sine, goanei după succes, oboselii vîrstei.

Capitolul 2

PICTORUL ŞI SOCIETATEA

„Trebuie să mă resemnez, este un lucru prea evident că o grămadă de pictori înnebunesc; viaţa aceasta te face, şi prin asta spun extrem de puţin, foarte abstract.“

(VAN GOGH, *Scrisoare către Théo*, 22 februarie 1889)

De cînd există pictori, unii trăiesc ca niște mari seniori, alții în sărăcie.

Foarte adesea, norocul contează mai mult decît valoarea, iar averea nu este totdeauna rodul muncii sau al talentului. Uneori situația materială și socială a pictorului nu depinde atît de adevăratele sale calități, cît mai degrabă de ideea pe care ne-o facem noi despre ele. Artistul trebuie să știe deci să se facă indispensabil și de neegalat.

„Antichitatea" cu toată neprecizia pe care acest termen o include nu ne-a lăsat date despre viața și obiceiurile artiștilor. O semnătură pe un vas sau pe o statuie nu revelează decît identitatea autorului, și rar de tot cîte-o anecdotă vine să ilustreze o biografie săracă.

Dacă e probabil că o seamă de texte au dispărut, pare și mai verosimil faptul că, în societățile primitive, viața artistului, în calitatea sa de om, e judecată puțin demnă de interes. Nu atît autorul cutărei fresce sau cutărei sculpturi formează obiectul aprecierilor clanului, cît mai degrabă divinitatea care îl inspiră și membrii clerului care au făcut comanda. Mult timp artistul rămîne un simplu executant de imagini pe care ritualurile le investesc apoi cu o părticică de putere. Lucrările cele mai frumoase, cele mai izbutite, sau cele executate din materiale nobile sînt rezervate inițiaților iar celelalte credincioșilor.

Acești meșteșugari primesc o educație tehnică riguroasă și nici o inițiativă nu este tolerată. Ei sînt datori să perpetueze tradiția iconografică și religioasă care este considerată imuabilă.

Dar artistul, mai exigent decît preotul, este mereu în căutarea unui nou mesia. Uneori se întîmplă ca preocupările sale artistice să o ia înaintea convingerilor religioase sau, mai exact, arta să fie noul său Dumnezeu.

Timp de secole, în afara credincioșilor, nimeni nu se interesează de obiecte, nimeni nu încearcă să le păstreze în calitatea lor de mărturii ale unui talent sau stil; vechimea lor chiar nu prezintă nici un interes, — și cel mai adesea nimeni nu se preocupă de numele creatorului. Mai apoi idolul își pierde puterea. Atunci, credinciosul, puțin distrat, își ridică ochii încercînd să judece calitățile estetice ale operei, ca și cum curiozitatea lui ar crește pe măsură ce-și pierde din credință.

În momentul în care puterea preoțimii trece în mîna prinților sau a persoanelor de vază, situația artiștilor se schimbă. Ca să supraviețuiască încearcă să satisfacă aspirațiile noii clientele, să-i îndeplinească dorințele, să-i provoace altele noi; imaginația își face cunoscute drepturile. De aici rezultă poate o ameliorare materială, dar mai sigur o pierdere de prestigiu.

La cei vechi, în orice caz la Greci și la Romani, arta pictatului este de origină mitică.

Pliniu pretinde că dragostea pe care frumoasa Dibutade, fiica unui olar din Sicyona, i-o purta iubitului său, a stat la originea nașterii artei desenului. Tînărul, obligat să părăsească orașul, veni să-și ia rămas bun, și toată noaptea îmbrățișările alternară cu lacrimile. În revărsatul zorilor, scufundată în tristețea ei, tînăra fată „privind la lumina unei lămpi cu ulei trăsăturile iubitului adormit" observă că flacăra arunca umbra chipului pe peretele de piatră. Fermecată de acest fenomen pe care îl crezu inspirat de iubire, Dibutade, dori să rețină măcar trăsăturile aceluia pe care se temea că n-o să-l mai revadă niciodată. Luă așadar, un

cărbune și, cu o mînă ghidată de fericire, desenă pe perete profilul omului iubit.

Tatăl Dibutadei găsi invenția atît de neobișnuită încît hotărî să se folosească de ea. Pentru asta, lipi argilă pe contururile desenului și-o modelă înainte de a o arde în cuptorul său laolaltă cu obiectele pe care le făcea de obicei. Pliniu ne asigură că această primă încercare de plastică s-a păstrat la Corint pînă în anul 608 al Romei[1].

Același autor afirmă că Polygnot din Thasos a fost primul care nu numai că a pictat femei îmbrăcate în rochii strălucitoare și gătite la cap cu panglici de diferite culori, dar a știut să redea și un aspect mai viu trăsăturilor feței pînă atunci împietrite, reprezentîndu-și modelele „cu gura deschisă, lăsînd să se întrevadă dinții."

În secolul al IV-lea și al V-lea, artiștilor li se oferă un vast cîmp de acțiune de-a lungul întregului țărm al mării Ioniene. Ne vine greu să ne imaginăm astăzi aspectul măreț și insolit totodată, pe care trebuie să-l fi avut unele din edificiile antice. Templele, clădirile publice, decorate din abundență de pictori, devin veritabile săli de expoziție deschise în permanență publicului. Pe pereți strălucesc scene realizate în frescă sau în encaustică. Pardoselile sînt împodobite cu mozaicuri din pietre prețioase. Nișele adăpostesc sculpturi din aur și fildeș pe care astăzi, dacă le-am vedea în stare inițială, le-am judeca ciudate și monstruoase.

Ritualurile despre care astăzi nu mai știm nimic, punctate de ciudate sunete muzicale, adaugă și mai multă fascinație și singularitate operei de artă. Maniera de expunere chiar, nu e lipsită de un anume haz. Se spune că Zeuxis, unul dintre cei mai mari pictori ai Greciei, voind să exalte imaginația spectatorilor, a ascuns un duo de trompeți în spatele unei pînze reprezentînd o scenă războinică.

Numeroase texte antice dezvăluie pasiunea pe care grecii o aveau încă de pe atunci pentru capodoperele picturii și ale sculpturii.

[1] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*, cartea XXV

Educația artistică este răspîndită în majoritatea cetăților grecești; copiii, de mici, învață „grafica", studiază proporțiile corpului omenesc, iar Platon voia ca educația morală să se facă prin artă. Adolescentul astfel format putea aprecia capodoperele expuse în temple sau pe drumurile publice. În general, în afara cîtorva sanctuare rezervate inițiaților, pictorii și sculptorii lucrau în aer liber, sub privirile trecătorilor. Atelierele la modă constau cel mai adesea într-o celulă patriarhală condusă de un maestru asistat de fiii săi sau, în lipsă, de elevii preferați. Nenumărate concursuri, un fel de olimpiade de artă la care se aplicau regulile competițiilor sportive, dădeau posibilitate tinerilor artiști să se facă cunoscuți; celui mai bun prilej de a cîștiga și fiecărui spectator libertatea de a judeca și de a critica. La Teba, pictorul celui mai urît tablou era obligat să plătească o amendă. Pînă la data cînd Roma impune pe teritoriile ocupate de ea sistemul corporativ, orice cetățean avea libertatea, dacă nu era sclav, să picteze, să sculpteze și să-și vîndă produsele. Maestrul era acela care hotăra asupra meritelor elevilor săi: din clipa în care Parrhasios a exclamat în fața unei perdele în *trompe-l'oeil* executată de cel mai bun elev al său: „îndepărtează pînza ca să pot să-ți judec tabloul" nu i-a mai rămas decît să cedeze locul succesorului său[1].

În secolul al IV-lea artistul inspirat de zeii din Olimp este venerat ca un semi-zeu. Reputația unor pictori este atît de mare, încît amatorii se deplasează în grup, din oraș în oraș, parcurgînd zeci de leghe pentru a-i vizita pe artiștii la modă.

În secolul lui Alexandru, capodoperele marilor pictori nu mai sînt considerate ca „mobile de uz comun destinate înfrumusețării caselor bogătașului particular"[2], ci mai degrabă ca o părticică din cel mai prețios tezaur al statului. În secolul al III-lea înainte de Cristos, se vorbește despre averea lui

[1] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*, cartea XXV
[2] *Anecdotes des Beaux-Arts*

Zeuxis, cum vorbim astăzi despre a lui Picasso. Grecia întreagă, atentă la dorințele pictorului favorit, îi satisface toate capriciile. Astfel, pentru a realiza capodopera frumuseții feminine, Zeuxis i-a rugat pe Crotoniați să-i trimită cele mai tinere fecioare ale cetății; dintre acestea el a ales șase și reproducînd ceea ce fiecare avea mai perfect a realizat-o pe Elena, care a fost, se zice, mult timp expusă în hala de făină din Atena.[1]

Apollodor, contemporan cu cea de a XCV Olimpiadă, „achiziționase atîtea bogății încît la Olympia purta mantii pe care numele său strălucea în litere de aur". Acest entuziasm nu era doar apanajul particularilor ci se extindea asupra cetăților întregi. Fiecare se mîndrea cu capodopera pe care o poseda. Atît de mare era reputația lui Polygnot încît consiliul orașelor a decretat, în semn de supremă stimă, ca artistul să fie găzduit pe cheltuiala cetăților pe care acesta dorea să le viziteze. Lui Nicias Atenienii i-au făcut funeralii grandioase, iar magistrații orașului Ardeea i-au conferit lui Helotas dreptul de cetățenie.

Situația artiștilor în antichitate este așadar tot atît de ambiguă cum va fi în Franța sau în Italia șaisprezece sau șaptesprezece secole mai tîrziu: artistul este ridicat în slăvi sau dimpotrivă tratat ca sclav sau valet. Cînd Agatharios, însărcinat de Alcibiade să-i decoreze casa, îndrăznește să-i spună că, supra-încărcat de comenzi, nu va putea să efectueze lucrarea în timpul cerut, este arestat de gardieni și pus în lanțuri timp de patru luni.

Legile și obiceiurile vechii Rome par adesea a-l contrazice pe Vasari cînd afirmă că la Roma cei care se consacrau picturii obțineau titlul de cetățean și de înalt demnitar; sclavii chiar dacă izbuteau să se remarce prin pictură dobîndeau libertatea și uneori chiar dreptul de *immunitas*. În realitate, cîștigul de pe urma practicării artelor, este un lucru multă vreme interzis romanului de viță nobilă; în legătură cu faptul acesta Pliniu relatează povestea unui copil de o foarte ilustră

[1] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*, cartea XXV

familie, care, numit de Cezar prin testamentul său comoștenitor al lui August, a fost declarat inapt exercitării puterii fiind mut. Cum copilul avea talente remarcabile pentru desen, au decis să-l facă pictor; dar împăratul a trebuit să semneze o derogare prin care fiul ilustrei familii să aibă dreptul mînuirii pensulei[1].

La Roma, artiștii și medicii sînt în marea majoritate recrutați din rîndurile sclavilor greci sau orientali. Acest lucru explică disprețul cu care sînt tratați, în pofida luptelor pasionate care se dau între amatori la sfîrșitul Republicii și sub Imperiu.

Cetățenii romani care, în ciuda obiecțiilor aduse, practică pictura sau sculptura, sînt considerați excentrici.

Se citează cazul lui Fabius Pictor care, deși se trăgea dintr-o familie aristocrată a exersat pe față meseria de pictor, obținînd chiar, datorită talentului său, dreptul de a lăsa descendenților porecla de *Pictor*.[2]

Memorialiștii epocii nu pomenesc nimic despre talentul acestor artiști. Cînd Pliniu evocă personalitatea lui Turpilius, pictor de rang mare, cavaler roman al Veneției, nu o face atît pentru că „a lăsat cetății Verona mai multe tablouri care se mai văd încă acolo", ci mai curînd pentru că picta cu mîna stîngă[3].

Cetățenii îl ridiculizează pe Antistus Labeo, proconsul al provinciei Galia Narbonensis, care își dedică ultimii ani pictării de tablouri: ocupație nedemnă de un om integru. A picta pare o ocupație nițel ridicolă, la fel de bizară ca și în cazul în care un bărbat din zilele noastre ar practica arta broderiei sau a tapiseriei. Pentru mulți romani tradiționaliști, artele frumoase exercită o acțiune corupătoare asupra societății. Valerius Maximus consideră pictura o ocupație demnă de dispreț, iar Seneca socotește că „pictura nu poate fi numărată printre artele liberale, așa cum

[1] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*, cartea XXV
[2] El a decorat, în anul 450, templul zeiței conservatoare
[3] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.* cartea XXV

nu este nici arta sculptorului, a marmorierului sau a altor agenți de lux..." Apelles și Fidias nu sînt în ochii moraliștilor romani, decît „niște greci de rînd cu mintea delirîndă", iar Sallustius, și mai aspru, susține că corupția romanilor a atins culmea în Asia în contactul cu statuile, tablourile și vasele prețioase[1].

Cu toate acestea, în toată Italia, casele amatorilor de artă sînt pline pînă la refuz de picturi vechi de trei sau patru secole. Petronius descrie una din aceste locuințe pe care a avut ocazia s-o viziteze la Neapole. Ochii lui au văzut picturi de Zeuxis care au rezistat vătămării timpului și nu îndrăznea să atingă fără un fior religios eboșele lui Protogene care, spunea el, rivalizau în veridicitate cu însăși natura. Admirația lui era atît de mare încît s-a închinat în fața picturilor în *grisaille* ale lui Apelles[2].

Începînd cu secolul al II-lea Roma devine un prodigios pol de atracție. Amatorii romani cuprinși de „bricomanie" (mania pentru tot ce e vechi) preferă operelor moderne capodoperele trecutului sau, în lipsa lor, copii după tablourile executate de marii artiști eleni; sculptorii multiplică reproducerile după Venus și Apollo, neezitînd la nevoie să contrafacă semnăturile lui Fidias și Praxitele.

Citind textele rămase din epoca antică ne putem face o idee despre felul cum a evoluat pictura grecească, apoi cea romană care, „în goana realizării frumosului, a trecut de la informalism la un fel de suprarealism". Operele pe care ni le-a lăsat arhitectul Vitruviu sînt cu atît mai prețioase cu cît au fost redactate în epoca lui August, în secolul întîi înaintea erei noastre. El este un martor, care a avut cu siguranță ocazia să admire capodoperele acestei picturi grecești despre care ni s-a vorbit atîta, despre care s-a scris atît de mult și din care nu ne-au rămas decît extrem de puține eșantioane, probabil cele mai mediocre. După ce ne descrie „apartamentele în care se locuia în anotimpul primăverii, toamnei sau verii, vestibulele și peristilurile unde anticii aveau obiceiul să facă zugrăveli cu anumite culori și într-o manieră aparte, după destinația fiecărei încăperi", Vitruviu ne spune că „... primele lucruri pe care cei vechi le-au reprezentat sînt tot felul de *trompe-l'oeil*-uri imitînd împestrițarea marmorei. Au desenat apoi diverse compartimentări cuprinzînd cercuri sau triunghiuri galbene și roșii. Mai tîrziu au încercat să reprezinte clădirile cu colonadele lor. Locurile mai spațioase au fost decorate în perspectivă cum sînt decorurile teatrelor pentru tragedii, comedii sau pastorale. Lungile galerii erau decorate cu peisaje". Apoi, artiștii, împrumutînd motivele scenelor legendare, reprezentau evenimentele petrecute în timpul războaielor Troiei sau al călătoriilor lui Ulise.

În concluzie, — se plînge autorul —, pictorii generației sale, „par a-și fi pierdut judecata"; nu pictează decît monștri extravaganți și tot felul de întortocheri de tulpine de plante canelate cu frunzișurile despicate; sfeșnice fragile susțin castelele în miniatură din care, ca din niște rădăcini, pornesc nenumărate rămurele pe care tronează diverse personaje. În alte locuri aceste rămurele se termină cu flori; din corolele lor ies la iveală jumătăți de figuri, unele cu fețe omenești, altele cu capete de animale; „tot felul de lucruri, zice Vitruviu, care nu există, care nu pot exista, care n-au existat niciodată".[1]

Cărămida, marmora, lemnul sau gipsul serveau în mod obișnuit ca suport. Autorul relatează că pasiunea Romanilor pentru pictură era atît de puternică încît edilii Murena și Varron, în trecere prin Lacedemona, fermecați de frumusețea unei picturi în frescă de pe un perete de cărămidă, puseră să o taie cu ferăstrăul și apoi o depozitară într-o ladă pentru a fi transportată la Roma.

Foarte curînd, panourile din lemn de molid, chiparos sau merișor sînt preferate oricărei alte esențe. Pe aceste planșe ceruite, artistul își trasează

[1] Sallustius, *Conjurația lui Catilina*
[2] Petronius. *Satiricon*, cap. LXXXIII, Paris, Panckoucke, 1833—1835.

[1] Vitruviu, *Despre arhitectură*, cartea VII

contururile cu ajutorul vîrfurilor de cărbune, materie care poate fi apoi ușor îndepărtată.

Pliniu menționează o schiță de pictură realizată pe pînză ca urmare a unei comenzi făcute de împăratul Neron care dorea să-și vadă reprodusă efigia prin mijlocirea unei imagini uriașe înaltă de 120 de picioare.[1]

CLERUL

De la pictorul vrăjitor la pictorul sclav, de la magician la artizan, artistul își pierde puțin cîte puțin prestigiul social. Trecînd din slujba divinității în serviciul colectivității, al suveranului sau al bogătașului amator — din autor de miracole devine un simplu slujitor. În jurul său se așterne tăcerea. Grație textelor lui Cicero, Lucian sau Filostrate, Platon, Pliniu, Plutarh, Seneca, aflăm mai multe despre obiceiurile pictorilor greci sau romani decît vom afla vreodată despre cei din evul mediu. Începînd din secolul al III-lea pînă în secolul al XIII-lea nu se știe aproape nimic despre oamenii de artă. Din ceea ce s-a scris în legătură cu acest domeniu, din anecdote chiar, n-a supraviețuit nimic afară doar de cîteva tratate privind tehnica picturii sau a arhitecturii. Se cunosc numele cîtorva arhitecți; cîțiva miniaturiști au reușit să-și semneze o carte de rugăciuni. Din analele curților princiare, din statutele corporațiilor, din registrele bîlciurilor și ale tîrgurilor, răsare din cînd în cînd cîte un nume. Rareori pictori și sculptori au cunoscut o situație mai umilă și mai obscură. Doar operele lor merită atenție; nici unul dintre contemporani nu s-a preocupat de felul în care și-au deprins meșteșugul și de felul în care l-au practicat. Oprobiul aruncat asupra lor, începînd din secolul al II-lea, dăinuie pînă în evul mediu tîrziu. Cel mai adesea, dacă opera de artă poartă un nume, acela este al posesorului sau al mecenei

[1] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*, cartea XXV

care a comandat-o. Actele celui de al doilea Conciliu din Niceea (787) împotriva iconoclaștilor sînt revelatoare pentru disprețul pe care clerul îl manifestă față de artiști: „Libertatea pictorului creștin trebuie să fie limitată". Preoții inspirați de Sfîntul Spirit (adică în primul rînd membrii Conciliului, dar de asemenea, neîndoios, episcopii și clerul în general), aleg, judecă, hotărăsc asupra tot ceea ce trebuie să fie reprezentat, în timp ce artistului îi revine doar sarcina realizării imaginilor... Icoana, în realitate, este un lucru sacru; uleiurile și culorile care servesc execuției sînt în prealabil sfințite. Arta doar este treaba pictorului, în timp ce comanda o face Sfîntul Părinte. „Cum am putea să-i acuzăm pe pictori de greșeli? Artistul nu inventează nimic; el este dirijat după tradițiile antice (...) mîna lui nu face altceva decît să execute; este un lucru știut că invenția și compoziția tablourilor aparține Părinților care le sfințesc; propriu-zis ei sînt aceia care le fac".

Aceasta era soarta pictorilor ca și a tuturor meșteșugarilor. Condiția celor care lucrau pentru prinți depindea de gustul, dar și de capriciul acestora din urmă. La moartea lui Carol cel Mare care a grupat în jurul palatului său școli și ateliere, artiștii și scriitorii, o clipă onorați, au fost din nou nevoiți să reia drumurile periculoase ale jidovului rătăcitor. Cei mai buni vor găsi azil în comunitățile mînăstirești, refugii adesea precare, căci bogăția acestor așezări va tenta adesea hoardele barbare. Cei mai privilegiați, adăpostiți în aceste mari mînăstiri irlandeze, păstrătoare de cultură, vor forma noi generații care, odată cu întoarcerea vremurilor pașnice, vor pleca iarăși la drum, participînd la crearea unor veritabile universități în incintele mînăstirilor din Europa Occidentală.

La sfîrșitul secolului al XI-lea, abatele Nokter, de la mînăstirea Saint-Gall, este muzician și pictor, așa cum călugărul Odorannus a fost în același timp prelat și inginer. Astfel de așezări mî-

năstirești, cum au fost cele de la Saint-Gall, de la Fuld și de la Fontenelle căutau oameni doritori să cunoască totul și capabili să practice toate disciplinele.

Regulile, cu deosebire cele inspirate din învățăturile sfîntului Augustin, puneau accentul pe necesitatea muncii manuale și intelectuale. La nevoie călugării treceau de la orfevrărie la miniatură, de la arhitectură la sculptură. Această universalitate a cunoștințelor și a îndemînării practice le dădea acelora pe care vîrsta sau infirmitățile îi făceau inapți pentru muncile fizice, posibilitatea să „sfîrșească" manuscrisele, sau să aplice fondurile de aur și de culoare pe filele de pergament.

„Explicitul", formula obișnuită care încheia în general un manuscris, confirmă adesea cît timp și cîtă muncă trebuia să depună executantul pentru îndeplinirea unei astfel de lucrări. „Prietene cititor, imploră un scrib de la mînăstirea Saint-Aignan... fii atent cu degetele, nu le pune pe scriitura mea! Nu știi ce înseamnă a scrie. Este o corvoadă distrugătoare, îți cocoșează spinarea, îți încețoșează privirea, îți strivește stomacul și coastele".[1]

În evul mediu, gustul pentru manuscrise nu-și găsește echivalent decît în pasiunea contemporanilor noștri pentru pictura modernă. Arta miniaturală contribuie la gloria comunităților religioase; cele mai reușite specimene fac parte din „Tezaur". Împodobirea cu inluminuri ajută la înveselirea textului, făcîndu-l mai accesibil maselor. Grabar citează cazul rulourilor *Exultat* executate în secolul XI, de care se servea diaconul în timpul binecuvîntării lumînării de paști, sîmbăta dimineața. Odată cu intonarea versetului: *Exultat jam angelica turba caelorum,* el desfăcea încet ruloul pe care-l ținea cu amîndouă mîinile sprijinit de piept, pentru ca mulțimea, care stătea în picioare, jos, pe dalele bisericii să poată vedea una după alta ilustrațiile ce alternau cu versetele textului. În acest scop, o mare parte din rulouri au fost pic-

[1] Citat din A. Leroy, *La vie familière et anecdotique des artistes français,* N.R.F., pag. 17.

tate în sensul invers al textului, adică cu capul în jos, astfel încît credincioșii să-l poată vedea pe față... Într-un cuvînt, un nobil strămoș al cinematografului de azi.

Ilustrația contribuie la răspîndirea culturii. După Grabar, prodigioasa dezvoltare a lecturii, începînd cu secolul al XII-lea, se datorează remarcabilei politici culturale dusă de pătura religioasă. „Aproape fiecare bibliotecă publică posedă, astăzi în colecțiile sale mai multe lucrări din epoca romană decît din toate celelalte secole precedente la un loc". Și el adaugă: „Cunoștințele noastre despre felul în care funcționau bibliotecile mînăstirești în primele secole ale evului mediu sînt destul de superficiale; se pare însă că lectura a rămas, în principiu, un privilegiu rezervat călugărilor deosebit de inteligenți și cu aplicație spre studiu"[1]. Începînd cu secolul XI, Cluny și mînăstirile dependente introduseseră obiceiul de a obliga pe fiecare călugăr să împrumute cel puțin o lucrare pe an de la biblioteca mînăstirii. La restituire în cazul în care n-ar fi citit-o, trebuia să-și mărturisească vina, considerată un mare păcat.

MEȘTEȘUGARUL

Începînd cu secolul al XIII-lea, cînd lucrurile par mai așezate și cînd artiștii încep să evadeze din centrele religioase, călugării au dificultăți cu recrutarea. O fracțiune din mîna de lucru și în mod particular artiștii specializați, preferă să-și instaleze ateliere pe cont propriu în speranța rivalizării cu organizațiile mînăstirești. Dar părăsind mănăstirea clericul își asumă și riscuri. Adăpostul, hrana, securitatea nu-i mai sînt asigurate. Ei descoperă inconvenientele concurenței și-și dau seama de exigențele crescînde ale unei clientele care, pe măsură ce-și achiziționează bunuri materiale își ia și măsurile de prevedere. Deprinși

[1] A. Grabar, *La Peinture byzantine,* Skira, 1953

cu munca îndelungată în atelierele mînăstirești, acești noi veniți păstrează un anume gust pentru lucrul în comun. Miniaturiștii instalați în prăvălioare, de tipul celor reprezentate în tablourile lui Carpaccio, lucrează sub ochii a tot felul de gură-cască. Grupați cîte trei sau patru, ascultă de ordinele unui șef de atelier ajutat destul de des de soția și de copii acestuia.

Activitatea artistică nu rămîne total circumscrisă în interiorul mînăstirilor sau al orașelor. Vara, dacă războiul sau ciuma nu fac ravagii la țară, pictorii, o specie de țigani nomazi ai artei, străbat provinciile pe jos, sau călare pe măgar. Grabar semnalează fresce din secolul al XI-lea executate la San Elia, aflată la o distanță de cincizeci de kilometri de Roma, de o familie de freschiști, Jean, Etienne și Nicolas. Într-o inscripție grupul își dădea drept oraș de baștină Roma.

În Franța, date fiind greutățile materiale, și în mod deosebit insecuritatea drumurilor — tîlhăriile bîntuiau pînă în împrejurimile Luvrului — pictorii se asociau de bună-voie cu echipe de constructori alcătuiți din sculptori în piatră și în lemn, meșteri șindrilari, zidari, sticlari, mozaicari care călătoreau de la Coasta de Aur în Provența și pînă în Corsica cu scopul de a transforma vechile capele din lemn în biserici de granit. Așa se explică prezența acestor „biserici-surori" la o distanță uneori de mai mult de o sută de kilometri. În peregrinările sale, pictorul își lua cu el ajutoarele, ba chiar și familia. La nevoie, recruta ajutoare la fața locului. În aceste condiții, învățătura era totodată teoretică și practică, iar elevii, înainte de a executa proiectele maestrului — aprobate de comanditar cu forme în regulă — trebuiau să se inițieze în problemele tehnice și iconografice. Rolul pictorului nu se limita doar la executarea frescelor; el decora statuile, sublinia cu o trăsătură de culoare marginile bolților, zugrăvea (majoritatea bisericilor erau pictate) suprafețele plane. Din lipsă de organizație corporativă grupurile de meșteșugari lucrau

fără un control sever. Pentru a evita fraudele, unii dintre slujbașii lui Carol cel Mare aveau misiunea inspectării bisericilor în scopul verificării dacă temele erau tratate conform canoanelor și pentru a analiza amestecul de gips și calitatea apreturilor.

La mijlocul secolului al XIII-lea Europa Occidentală iese din toropeală. Secolelor de mizerie datorate invaziilor, foametei, sau epidemiilor le urmează perioade de calm și de opulență. Oamenii bogați își consacră o parte din timpul liber, fapt nemaiîntîlnit de trei sau patru sute de ani, decorării caselor în care locuiesc. Afacerile se dezvoltă atît de bine în unele regiuni încît clasele avute, și în special negustorii, deja alertați de devalorizarea monetară, vor să-și transforme devizele în bunuri nobiliare; sentimentul precarității vieții nu e străin de dorința de a trăi în mod fastuos.

OMUL PRICEPUT LA TOATE

Citind inventarierile făcute în epocă, ne imaginăm cît de mare era luxul pe care-l etala marea burghezie.

Ornamentația bisericilor fiind în general prost retribuită, pictorii, năzuind să-și atașeze o clientelă mai bogată, acceptă să decoreze sălile castelelor, fațadele caselor, precum și să picteze mobile, să deseneze modele de șei, de armuri, de scuturi și de ecusoane. Mîna de lucru se caută. Prinții își vînd bucuroși dreptul de a purta blazoane. Într-o zi, un burghez parvenit i se adresează lui Giotto să-i ornamenteze blazonul. Acesta, în loc să deseneze o armură schițează caricatura clientului său. Parvenitul, cu blazonul sub braț aleargă la Giotto: „Cum ai avut neobrăzarea să pictezi o astfel de spurcăciune pe blazonul meu?" Iar artistul răspunde: „După ce-mi vei achita întreaga sumă n-o să-ți mai vină așa ușor să spui că opera mea e o spurcăciune. Cearta s-a ter-

minat în fața tribunalului unde, lucru ciudat, Giotto obține cîștig de cauză".[1]

Cu prilejul serbărilor, maestrul urcat pe niște schele alcătuite din pari și frînghii montate de ucenic împodobește arcurile de triumf cu scene închinate gloriei suveranului. Iar cu prilejul intrării în Metz, regina mamă Caterina de Medici pare să fi rămas uimită de „numeroasele pavilioane și turele, de minunatele artificii și construcții dintre care unele în formă de piramide, coloane atice împodobite cu splendide povestioare, și cu personaje atît de bine imitate după natură datorită deplinei și lăudabilei dexterități a artiștilor, încît păreau că trăiesc sau că vor să vorbească privitorilor".[2]

Cu timpul, cei mai buni șefi de ateliere devenind notabilii cetății, tind să-și fixeze domiciliul. Numele lor se face cunoscut, acordîndu-li-se dreptul intrării în rîndurile burgheziei.

De la evul mediu pînă la Renaștere, pictorul ajunge un fel de regizor însărcinat cu fastul evenimentelor excepționale. Jean Perréal organizează atît de bine serbările lyoneze încît în anul 1490 primește aceleași însărcinări și pentru Moulins în vederea primirii lui Carol al VIII-lea. Cu acest prilej artistul cîștigă două sute de livre și o robă de postav iar suveranul se declară pe deplin satisfăcut. Cu toate acestea trebuie să aștepte încă șapte ani pînă să obțină titlul de pictor al curții. Conduita sa îl deservește. Ca mai toți artiștii timpului, se considera subestimat și prost retribuit; atitudinea sa dezinvoltă și desele cereri de bani irită notabilitățile. Concurența este aspră. Mii de terchea-berchea, cu cutia de culori în spinare, vagabondează din oraș în oraș. Taddeo Zucchero, care locuia la Roma, în prima jumătate a secolului al XVI-lea, este obligat să se angajeze fecior de atelier. Zi și noapte, aprinde focurile, le întreține, frămîntă culorile. Hrănin-

[1] G. Vasari, *Les peintres toscans*, „Giotto", Hermann, 1966, pag. 97

[2] Ch. Abel, *Séjour de Charles IX à Metz*, 1569.

du-se cu resturi, bruma de gologani cîștigată și-o consacră cumpărării de culori. Ros de tuberculoză, moare în vîrstă de treizeci și șapte de ani.

MEȘTEȘUGARUL DE ELITĂ

Mult timp, favorurile, cadourile sau „răsfățurile" contează mai mult decît considerația socială pentru acela care nu este încă decît un lucrător în domeniul artelor.

În Flandra începînd cu secolul al XII-lea, rangul diferitelor corporații este marcat în primul rînd de locul pe care-l ocupă membrii acestora la serbări și cortegii și apoi de calitatea bucăților de stofă care le sînt anual atribuite. Magistrații, orfevrii, constructorii de corăbii, negustorii de lînă onorați cu o stofă brodată cu fire de aur și argint defilează în frunte. După ei urmează artiștii, amestecați cu muncitorii de rînd. Un detaliu totuși îi deosebește: primii, care primesc o treime de bucată de stofă pentru haina de ceremonie, au dreptul s-o arboreze pe umărul drept, în timp ce restul: zidari, tîmplari, gipsari înzestrați cu o bucată de o mai mică importanță, trebuie s-o poarte pe umărul stîng. Aceste precizări asupra calității țesăturii și a felului de a o purta sînt suficiente pentru a indica faptul că poziția socială a pictorilor se situează între muncitori și membrii marilor corporații.

Italia este prima țară în care pictorii izbutesc cel mai ușor să urce pe scara socială și să se apropie de cercurile cultivate și aristocratice. Contractul prin care, în 1474, pictorul Bellini este însărcinat să restaureze sala Marelui Consiliu din Veneția este deosebit de semnificativ: „Credinciosul nostru cetățean Gentile Bellini din Veneția, pictor de merit, s-a oferit să restaureze și să întrețină pe tot timpul vieții lui, în bună stare și în prospețimea lor picturile și decorațiile din

sala Marelui Consiliu, care sînt în majoritate degradate; totul fără retribuție, artistul cerîndu-ne doar să ne îngrijim, după cum vom judeca noi că se cuvine, de întreținerea sa. Or, cum sus numita sală este una din principalele ornamente ale cetății noastre, am considerat că trebuie să fie reparată și restaurată. De aceea s-a hotărît, prin dispoziția Marelui Consiliu, ca numitul Gentile să fie delegat ca executor al reparațiilor pe care le necesită picturile și decorațiile din numita sală; s-a hotărît de asemenea ca numitul Gentile să facă această operație unde și cînd va crede că e necesar, și că i se vor comanda, prin negustorii de săruri, și pe socoteala Statului, culorile și toate celelalte substanțe necesare. Dar, cum orice lucrător merită o simbrie, s-a stabilit drept răsplată pentru munca sa, ca primul loc de agent de Antrepozit care se va elibera să-i fie conferit din ordinul Marelui Consiliu, pe toată durata vieții sale". Dacă, așa cum spune textul, Gentile n-ar fi fost decît un simplu muncitor, ar fi trebuit în mod normal să fie plătit cu ziua, dar el este un muncitor cu anume merite, căruia, drept recompensă pentru munca și timpul consacrate întreținerii unuia din „principalele ornamente ale orașului" s-a considerat că este mai potrivit să i se asigure întreținerea și viitorul. Admirația pe care i-o arată concetățenii crește pe zi ce trece. Bellini este pictorul pe care Marele Consiliu îl trimete la Constantinopol cînd marele Turc are nevoie de un bun portretist. Și tot același consiliu îi conferă la înapoiere privilegiul de a purta roba patricienilor, semn de foarte înaltă poziție în oraș îl face cavaler de San Marco, titlu care îi permite să se amestece cu nobilimea venețiană, cerc închis unde se pătrundea cu greu.

Odată cu sfîrșitul secolului al XV-lea, în Italia, situația artiștilor se ameliorează neîncetat. Însuși faptul că salariul zilnic sau lunar este înlocuit cu o pensie, contribuie la separarea artistului de meșteșugar, la stabilirea unei deosebiri între cel care se străduiește să înfrumusețeze condițiile de

trai și cel care muncește pentru satisfacerea nevoilor de zi cu zi ale masei.

Pe plan social, Da Vinci, Michelangelo și Rafael profită de calea trasată de înaintașii lor, Mantegna sau Perugino. Începînd cu secolul al XVI-lea, lucrurile evoluează în mod rapid. Artiștii stimați în mod deosebit devin oaspeții ambasadorilor, sînt primiți de consilierii comunali, discută deschis cu suveranii, își transformă beneficiile în aur sau în bunuri financiare.

Perugino, probabil primul care a început să-și industrializeze producția diferitelor sale ateliere, se grăbește să investească în proprietăți de speculă cei 800 de florini pe care-i primește pentru două picturi executate pentru sala Marelui Consiliu din Veneția. Casa pătrată a lui Mantegna cu o rotondă în mijloc și compusă din cincisprezece încăperi seamănă, după cîte cunoaștem despre locuințele secolului al XV-lea, mai mult cu o reședință seniorială decît cu locuința obișnuită a artistului sau a meșteșugarului.

ARTISTUL

Dar avantajele materiale nu mai sînt de ajuns. În epoca lui Lorenzo de Medici, artiștii preferă titlului de cavaler și pintenului de aur conferit de papă stima intelectualilor. Se vor egalii matematicienilor, ai filozofilor sau ai poeților. Da Vinci se ridică împotriva scriitorilor care se străduiesc să considere pictura „o artă mecanică" pentru că apelează la calități manuale. El spune că singurul în drept să vorbească despre artă este artistul: „Pictore, dacă vrei să placi celor mai buni dintre pictori, străduiește-te să execuți lucrări frumoase, pentru că numai ei pot fi adevărații judecători ai operei tale. . ." Această dorință de emancipare atît socială cît și intelectuală a dat naștere unui nou tip uman, acela al *artistului.*

Da Vinci care adoptă față de cei care îl angajau, fie ei și prinți, o comportare total deosebită de cea a celorlalți artiști, este exemplul cel mai

extraordinar: „Se poate spune că el este primul şi că va rămîne multă vreme singurul care a cerut, prin exemplul conduitei sale, abolirea unui statut pe care îl considera degradant". Refuzînd statutul de meşteşugar pe care voiau să i-l impună, Leonardo se plasează în «afara claselor»; nici cu totul pictor, nici cu totul savant, nici cu totul scriitor, nici cu totul om din popor şi nici cu totul senior. El este în orice caz, primul artist care s-a situat cu bună ştiinţă în afara tiparelor... Este invertit, ambidextru (mai degrabă stîngaci)... Frumuseţea sa, eleganţa sa... stîrneşte peste tot un val de uimire care lasă să se vadă uneori dezaprobarea, dar care atrage totodată adeziuni nelimitate."[1] Este de asemenea printre primii care afirmă că pictura este *una cosa mentale* şi că ea îl înalţă pe cel care o practică cu mult deasupra simplilor executanţi.

Michelangelo împărtăşeşte aceeaşi concepţie. Contrar majorităţii artiştilor timpului său, el nu suportă să fie criticat. „Vulgului lipsit de judecată, spune el, îi plac întotdeauna lucrurile pe care ar trebui să le deteste şi le condamnă pe cele care ar merita laude". Dispreţuindu-i pe cei care-l înjură, sculptorul trăieşte ca un aristocrat, în intimitatea prinţilor şi a papilor, afirmînd în acelaşi timp că „nobleţea moştenită prin naştere este un simplu efect al hazardului, pe cînd cea cîştigată prin practicarea artelor frumoase este o recompensă legitimă a virtuţii".

Dar să nu ne înşelăm: dificultăţile materiale impuse de viaţa de fiecare zi într-o epocă agitată de tot felul de războaie civile sau religioase, rămîn mereu preocuparea majoră.

Poziţia socială nu poate fi menţinută decît în măsura în care este consolidată cu posedarea de bunuri materiale. Oare nu imensa avere adunată de Rafael în timpul scurtei sale existenţe — a murit la treizeci şi şapte de ani — fastul palatului său construit de Bramante şi care trebuie să-l

[1] R. Lebel, *Léonard de Vinci ou la Fin de l'humilité*. Presse du livre, 1952.

fi costat trei mii de ducaţi de aur, l-a fermecat cel mai mult pe Vasari? Scrisorile lui Dürer, în care este incontinuu vorba de bani, au umplut de uimire istoricii secolului trecut. Cum a fost cu putinţă ca un artist atît de mare să aibă preocupări atît de meschine? Încercînd să i se justifice o astfel de atitudine, se aruncă vina pe soţia acestuia care ne este prezentată ca un personaj cupid. În fond, Dürer şi nevasta sa formau un cuplu de mici-burghezi, dornici totodată, ca toţi cei din epoca lor, să adune florini şi să urce pe scara socială. Dar, fapt semnificativ, scrisorile artistului mărturisesc nu numai necazurile pricinuite de problemele materiale. Ele revelează, şi lucrul acesta este nou, vanitatea rănită şi dorinţa vie pe care o are artistul de a fi centrul consideraţiei contemporanilor săi. Fără îndoială că situaţia pictorilor italieni pe care i-a frecventat mult timp i se pare a fi mai bună decît a sa. Este conştient de inferioritatea socială a confraţilor germani sau flamanzi, consideraţi artizani, în momentul în care, la 13 octombrie 1506, înainte de a părăsi Veneţia unde artiştii de talent erau respectaţi şi relativ bine plătiţi, el îi scrie lui Pirkheimer: „Ah! ce frig o să-mi fie gîndindu-mă la soare! Aici, sînt tratat ca un senior, acolo ca un parazit". Nu e de mirare deci că în timpul călătoriilor sale, ceea ce-l impresionează în primul rînd sînt dovezile de stimă, al căror obiect este: „În duminica dinaintea zilei Sfintei Margareta, regele Danemarcei va oferi un mare banchet în cinstea Împăratului, a doamnei Margareta, şi a reginei Spaniei. M-au invitat şi pe mine să iau masa la palat[1]". Cu siguranţă că Dürer, în ciuda reuşitei sale, este mereu împărţit între aspiraţiile de „mic-burghez" (nu e prilej să nu se plîngă că lucrările îi aduc mai multă cinste decît profit) şi satisfacţia pe care i-o procură ascensiunea socială. În timpul călătoriei în Ţările de jos, corporaţiile organizează recepţii magnifice în cinstea sa: „La sosirea la Gand, decanul pictorilor a venit să mă

[1] A. Dürer, *Journal de voyage à Venise et dans les Pays-Bas*, CXLIII, Paris, Yves-Jean Renouard, 1866.

viziteze însoţit de principalii pictori care mi-au arătat cele mai mari onoruri, m-au primit splendid, mi-au oferit cu amabilitate serviciul lor şi au cinat cu mine... Duminică... ziua Sfîntului Oswald, pictorii m-au invitat în cercul lor împreună cu soţia şi servitoarea mea. Cina a fost excelentă, iar serviciul complet de argint. Toate soţiile pictorilor au fost de faţă, iar cînd am fost condus să-mi ocup locul, întreaga adunare, în picioare, s-a aliniat pe două şiruri de parcă aş fi fost un mare senior. S-au aflat la acest banchet persoane foarte sus puse care mi-au făcut plecăciuni şi mii de complimente zicînd că sînt dispuse să facă orice ca să-mi fie pe plac".[1] Cînd a părăsit Nürnbergul (probabil în 1505), pentru a sta un timp la Veneţia, reputaţia sa era de mult cunoscută. Dacă unii pictori veneţieni manifestă neîncredere faţă de acest concurent care primeşte comenzi şi frecventează lumea bună, cei mai mari îl ţin în mare cinste. La 7 februarie 1506, Dürer notează cu mîndrie: „Bellini a venit în persoană să mă vadă şi m-a rugat să-i lucrez ceva: voia să plătească"[2]. La Veneţia, unde totuşi, după spusele artistului „nimănui nu-i place să arunce banii pe fereastră", Dürer duce, graţie vînzării tablourilor sale, viaţa uşoară care-i place. La 18 august el scrie: „Încetul cu încetul mă transform într-un adevărat gentilom din Veneţia".

OMUL DE CURTE

Pictorii italieni, în contact cu înalta societate, sînt şi mai sensibili la clinchetul melodios şi elegant al frivolităţilor...

După ce adună o avere imensă, Tiţian ambiţionează favorurile ereditare. La început conte imperial, devine conte palatin, apoi consilier aulic şi cavaler al ordinului de aur. I se îngăduie nu

[1] *Ibid.*, LXXXVII.

[2] A. Dürer: *Scrisoare către Pirkheimer*, datată 1 februarie 1506.

numai „dreptul, libertatea, facultatea, valabile în tot imperiul roman şi în lumea întreagă, de a institui şi de a crea notari, cancelari şi judecători obişnuiţi..." dar chiar şi acela de a legitima copiii naturali. Titlul ereditar de Cavaler al Ordinului de aur îi conferă dreptul de a purta „sabia, colierul, pintenii şi haina aurită". „Tiţian, scrie Ridolfi[1], întreţine acasă o gloată de servitori îmbrăcată în livrea strălucitoare, întocmai ca un nobil cavaler. Dezinvoltura sa este pe măsura fastului arborat; primind vizita neanunţată a cardinalilor spanioli de Granvelle şi Pacheco, el aruncă punga cu bani servitorilor săi spunîndu-le: «Pregătiţi masa, căci am ca oaspeţi un univers întreg»." În aşteptarea cinei, conversează cu cei doi cardinali „în timp ce le retuşează portretele". Vasari scrie în legătură cu el: „Nici un prinţ, nici un scriitor, nici un om galant n-a trecut prin Veneţia fără să-l viziteze, căci la talentul său el ştie să adauge o amabilitate şi o urbanitate pline de distincţie[2]"...

Destinul lui Rubens şi raporturile sale cu societatea sînt şi mai surprinzătoare. Copleşit de onoruri şi de aur, el duce o existenţă excepţională. Printr-un brevet datat 23 septembrie 1609, „arhiducii de Austria, duci de Burgundia... au reţinut, făcut, ordonat şi stabilit pe Rubens în funcţia de pictor al palatului lor. Astfel el va beneficia de drepturile, onorurile, libertăţile şi scutirile obişnuite... de care se bucură toţi ceilalţi servitori ai noştri..." La treizeci de ani, scutit de impozite, este de mult bogat şi celebru. În 1611, cumpără la Anvers, unde are permisiunea de a-şi stabili reşedinţa, o casă de 7.600 florini. După ce o decorează în stilul său, îşi îngrămădeşte în ea toate comorile. În continuarea apartamentelor maestrului tixite de sculpturi antice şi o superbă pinacotecă (3 tablouri de Rafael, 3 de Da Vinci, 3 de Veronese, 17 de Tintoretto, 19 de Tiţian, fără să socotim propriile sale lucrări) se află o bibliotecă

[1] C. Ridolfi, *Vita di Tiziano*, 1648.

[2] G. Vasari, *Les vies d'artistes, (Titien)*.

și cîteva dependințe în care sînt găzduiți elevii din ce în ce mai numeroși. În anii ce urmează, Rubens achiziționează 8 case urbane, terenuri și ferme. La 12 noiembrie 1635, cu cinci ani înaintea morții, cumpără castelul Stein cu suma de 93.000 florini.

La prestigiul de pictor se adaugă și acela de mare om politic. Faptul că suveranii sau ducele de Buckingham acceptă să negocieze cu „ambasadorul Rubens", cu alte cuvinte cu un om de rînd, demonstrează cît de mare era reputația maestrului. Stima pe care i-o arată sir Dudley Carleton din ziua în care și-a schimbat marmorele pe tablourile maestrului, constituie o excelentă recomandație pe lîngă aristocrația engleză. Filip al IV-lea, după cîteva ezitări îl însărcinează pe Rubens cu o importantă misiune în Anglia, nu înainte de a-l fi gratificat însă cu titlul de „secretar al majestății sale catolice, în consiliul său secret" și de a-i fi dat, ca bani de drum, un inel ornat cu diamante în valoare de 2.000 ducați. În apogeul gloriei și al averii, marele pictor nu-și face iluzii și cu tot atîta luciditate cu cîtă amărăciune îi mărturisește credinciosului său prieten Peiresc: „Aflîndu-mă angajat într-un astfel de labirint... ajuns la culmea favorurilor Serenisimei Infante și ai celor mai mari miniștri ai regelui, dînd astfel deplină satisfacție altora m-am hotărît să-mi calc pe inimă și să rup lanțurile aurite ale ambiției pentru a-mi recîștiga libertatea". În aceeași scrisoare, datată 18 decembrie 1634, Rubens își explică astfel motivele care l-au călăuzit în alegerea celei de a doua soții: „... Temîndu-mă să nu mă lovesc de orgoliu, acest viciu inerent nobilimii răspîndit mai ales printre femei, mi-a plăcut să-mi aleg o tovarășă care să nu roșească văzîndu-mă muncind." Atitudinea rezervată a lui Rubens demonstrează perfect cît de puternice erau prejudecățile societății aristocratice.

Poziția lui Velázquez la curtea spaniolă ilustrează și mai pregnant aceste ambiguități. Despre el Elie Faure a putut spune: „La curte, trăia

printre bufoni, monștri, pitici, bărbieri, servitorime aleasă. Pe statutele personalului numele său figura alături de al lor, leafa era aproape aceeași, și tot ca ei era îmbrăcat pe cheltuiala coroanei sau cu haine de rebut. Făcea parte, ca și ceilalți, din grupul celor care-l distrau pe rege"[1]. La cursele de tauri din Piața Mayor, Velázquez, este așezat în rîndul patru, alături de cameristele doamnelor nobile, de pitici, bufoni și coafori. Și totuși cu cîtă ardoare a luptat pentru locul acesta.

Dacă pentru cititorul secolului al XX-lea cariera lui Velázquez riscă să apară într-o lumină defavorabilă: lucrări de comandă, servicii de intendent sau de antreprenor, considerație mică, salariu mediocru, nu e mai puțin adevărat că pentru a face din pictor un cavaler de Santiago, titlu foarte greu de obținut, regele Spaniei își pune în joc responsabilitatea morală. Fondarea acestui ordin data din 1161; scopul său era de a apăra mormîntul Sfîntului Iacob împotriva maurilor și doar persoanele de viță nobilă puteau pretinde să facă parte din el. Fiecare candidat trebuia să aducă dovezi că părinții, bunicii și străbunicii erau de sînge nobil și că ei personal nu exercitaseră niciodată o profesie umilă sau „mecanică". Problema era așadar delicată, pentru că în secolul al XVII-lea, în Spania, tablourile erau socotite produse supuse taxei pe mărfuri, marfă socotită adesea atît de comună încît neavînd dughene pentru a o expune, majoritatea pictorilor o oferea în aer liber. Or, pentru un spaniol nu exista decădere mai mare decît aceea de a vinde ceea ce producea cu propriile mîini. Velázquez trebuia deci să demonstreze că, deși era pictorul regelui, nu făcea parte din umila pătură a negustorilor. După o lungă anchetă, cenzorul izbutește să demonstreze că dacă noul candidat la ordinul Santiago se ocupa cu pictura, aceasta era din ordinul regelui, că nu făcea comerț cu ea, neavînd nici atelier, nici dugheană și conchide că

[1] E. Faure, *Vélasquez, biographie critique*, Paris, 1903.

Velázquez este vrednic de titlul de cavaler putînd să-şi arboreze pe capă ilustra cruce roşie.

Încurajat de un astfel de exemplu David Teniers prezintă şi el o petiţie Consiliului particular, prin care cere să fie înnobilat. Fără nici o jenă invocă faptele vitejeşti ale strămoşilor săi — în realitate aceştia vindeau cu de-amănuntul articole de mercerie şi ceaprazărie. După doi ani de cercetări curtea Spaniei răspunde favorabil cererii cu condiţia ca pe viitor, olandezul să-şi exercite meseria în mod gratuit. Vanitos, dar grijuliu pentru propriile-i interese, Teniers preferă să renunţe. . .

Făcînd o paralelă între situaţia lui Velázquez şi cea a lui Van Dyck, născuţi şi unul şi altul în acelaşi an, discernem şi mai bine cît de mult diferă condiţiile sociale, de la o ţară la alta. În Spania, curtea şi oraşul continuă să trăiască în ritmul secolelor trecute. În Italia, manifestările de dezinvoltură, dacă nu de insolenţă, constituie pentru unii pictori un fel de a-şi exprima încrederea în propriul talent. Le Guide, îmbrăcat somptuos, cere de la elevii săi pe care-i supraveghează ca în timpul lucrului să se păstreze liniştea cea mai desăvîrşită. Preferă să refuze comanda unui mare demnitar decît să fie constrîns să se descopere în faţa modelului, fie el chiar prinţ. Cînd papa Paul al V-lea îi spune că poate rămîne cu capul acoperit în prezenţa sa, Le Guide îi răspunde că ar fi făcut-o chiar dacă n-ar fi avut permisiunea. În Anglia, o dezordine plăcută înlocuieşte adesea eticheta. În această ţară în care fantezia temperată de eleganţă este într-adevăr lucrul cel mai apreciat, talentul triumfă asupra „viţei de rasă", plăcerile asupra practicării religiei.

BĂRBATUL ELEGANT

Van Dyck îşi începe portretele dimineaţa, foarte devreme. Pentru a nu-şi întrerupe lucrul, el îşi reţine modelele la masă oricît de înalţi demnitari sau înalte doamne ar fi (dealtfel aceştia vin bucu-

roşi la el ca la o partidă de plăcere, atraşi de varietatea divertismentelor). După cină, termină lucrarea adăugînd cîteva retuşuri finale. Modicitatea tarifelor (cerea 40 de livre pentru un bust şi 60 pentru un portret în picioare) atrage după sine o clientelă din ce în ce mai mare.

Regele întreţine cu Van Dyck raporturi simple şi amicale; pentru a ajunge mai uşor la Backfriars şi pentru a-şi putea vizita pictorul ori de cîte ori dorea, suveranul ordonă să i se construiască un ambarcader particular. În Anglia, în Italia, a picta devine o ocupaţie nobilă; pictura ajunge pentru omul de rînd unul din mijloacele cele mai sigure pentru a urca pe treptele sociale. La Roma, însăşi nobilimea în sutană apreciază tovărăşia acestor oameni cultivaţi şi strălucitori care ştiu să călărească bine, să danseze cu graţie, să poarte perucă şi lenjerie fină. Femeile se prăpădesc după aceşti „pictori cavaleri" care se plimbă în haine de catifea, la gît cu coliere grele de aur, purtînd pene şi bijuterii la tocă, urmaţi întotdeauna de o lungă escortă de servitori.

Autoportretele pictorilor sînt deosebit de grăitoare asupra evoluţiei condiţiei lor.

În timp ce, pînă la mijlocul secolului al XVI-lea artiştii se reprezentau în atelierele proprii, în toiul muncii ca artizani credincioşi şi conştiincioşi (vezi reprezentările sfîntului Luca pictînd-o pe Fecioară), pictorii secolului al XVII-lea şi al XVIII-lea se înfăţişează în ţinută îngrijită, cu peruci pe cap, cu aer de mulţumire de sine. La fel îşi pictează şi clienţii. Şevaletul este prezent, dar la o oarecare distanţă, mîinile sînt libere, semn de dispreţ pentru munca manuală. Dacă artistul acceptă să se înfăţişeze pictînd, atunci îşi ia un aer contemplativ sau cuprins de inspiraţie.

În familiile cele mai nobile, vocaţiile întîmpină o mai mică rezistenţă; în schimb, fiii pictorilor, se simt mai puţin atraşi să-şi urmeze tatăl; transmiterea meseriei din tată în fiu corespunde unei concepţii artizanale; ea are tendinţa să dispară odată cu eliberarea artistului pictor de sub domi-

nația sistemului corporativ. Pictorilor „divinizați", cum a izbutit să fie Rafael, le urmează acum artiștii-vedetă, primiți și onorați peste tot, adesea înnobilați, și care își întîmpină clientela cu fruntea sus: „Giuseppino a fost adesea nemulțumit de poziția sa și de onorurile cu care îl copleșeau suveranii: Era atît de conștient de talentul său încît avea o atitudine aspră chiar și față de prinți".[1]

În Franța, artiștii devin de asemenea conștienți de personalitatea lor. Jehan Cousin[2] va părăsi destul de repede Sens, orașul său natal, unde exercează meseria de geometru și de pictor al catedralei, pentru a se instala la Paris, *rue du Temple*. Spirit curios el se amestecă cu societatea intelectuală. Regele îl invită să lucreze pentru Curte. În 1530, în vîrstă de abia patruzeci de ani, refuză funcțiile și onorurile preferînd să trăiască așa cum crede în casa sa din Marais, primind vizita tuturor celor pe care Parisul îi numără ca scriitori și savanți de vază, acceptînd numai comenzile care conveneau aspirațiilor sale.

În Franța marile orașe de provincie adăpostesc de asemenea colonii întregi de artiști și mecenați. Dacă renumele ajunge foarte încet la Paris, în regiunea în care ecoul lui s-a făcut auzit, cel care se bucură de el reușește adesea să ducă un mod de viață foarte plăcut. În anul 1620, Georges de la Tour, după ce și-a cîștigat dreptul la burghezie pe cheltuială proprie execută cîteva lucrări pentru ducele de Lorena. Prețurile sînt rezonabile: 123 și 150 franci. Dar an de an pictorul își mărește tarifele. Acum îi cere 700 franci Domnului de la Ferté, principalul său client. Pretinde să picteze numai ce-i place. La Tour, capricios, nu acceptă reluarea unui *Sfînt Sebastian* decît dacă notabilii orașului vin la el, în delegație, să-l roage.

Astfel de maniere atrag după sine ura concetățenilor. Bogăția și ostentația sa sînt ca o insultă la adresa vieții umile. Este acuzat nu

[1] Dezallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762.
[2] Jehan Cousin (1490—1561)

numai că beneficiază de toate scutirile posibile dar și de faptul că tablourile îi sînt plătite cu banii proveniți din impozitele la care sînt supuși locuitorii orașului Lunéville. Aceștia, în 1645, îi adresează ducelui o plîngere prin care atrag atenția asupra nedreptăților ale căror victime sînt. Bogații, zic ei, se bucură de cele mai mari dispense, în timp ce săracilor le revin poverile cele mai grele. „Printre ei se numără călugării și călugărițele care au pluguri întregi, doamnele Fours și Chargey precum și Dl. Georges de La Tour, pictor, avînd laolaltă aproape o treime din vitele care se văd în ținutul numit Lunéville. Ei ară și seamănă mai mult decît tot restul locuitorilor din ținut, fapt care face ca orașul să pară într-o oarecare stare de subsistență, și în consecință a determinat creșterea contribuțiilor ordinare cît și extraordinare... Numitul La Tour — care se face odios poporului prin numărul mare de cîini pe care-i hrănește, atît ogari cît și spanioli, de parc-ar fi seniorul ținutului, mînă iepurii în grîne pe care aceștia le strică și le calcă în picioare — este scutit de cazarea războinicilor precum și de toate celelalte contribuții[1]..." Masele nu mai acceptă cu aceeași ușurință o astfel de afișare a luxului cum se întîmpla în secolul precedent, cînd Vasari spunea că pentru un pictor a trăi ca un senior era mai mult decît normal.

PICTORUL REGE, LE BRUN

Odată cu Le Brun, ascensiunea socială a pictorului ia un aspect și mai surprinzător. Le Brun, pictor al curții regelui Franței, este o emanație a dreptului divin. Cînd Ludovic al XIV-lea proclamă că „lucrările lui Le Brun sînt superioare operelor faimoșilor pictori din ultimele secole", — cînd îl înnobilează „pentru posteritate împreună cu întreaga familie parte bărbătească cît și femeiască, născuți sau urmînd a fi născuți și procreați în

[1] Citat de F. G. Parizet, *Georges de La Tour*, Paris, H. Laurens, 1948.

căsătorie legală", și cînd îl încinge, în semn de omagiu cu propria sa sabie, el creează „pictorul" regelui așa cum construiește palatul Versailles.

Pentru a ni-l putea reprezenta pe Le Brun în culmea gloriei și a importanței sale — timp de douăzeci de ani guvernează artele, dă tonul la Curte și în oraș, adună o avere respectabilă — sîntem tentați să-l comparăm cu Ingres din jurul anilor 1850 sau cu Picasso al zilelor noastre. Dar în timp ce aceștia doi, ridicați în slavă de un grup de admiratori adesea anonimi, nu datorează nimic regimurilor sub care au trăit, Le Brun, pictor și decorator talentat, dar lipsit de geniu, „inventat" de Ludovic al XIV-lea, rămîne o creație a puterii. După cruda sa dizgrație, opera recăpătîndu-și adevărata măsură, cade într-o anume discreditare din care n-a mai ieșit niciodată.

Aceste cîteva exemple, împrumutate din istoria „curiozităților" secolului al XVII-lea, subliniază cît de profundă este evoluția sentimentelor manifestate de societatea aristocratică față de pictori și sculptori. În 1638, Testelin în prefața sa la *Sentiments des plus habiles peintres* declară: „Pînă atunci calitatea de pictor și de sculptor era pusă pe aceeași treaptă cu a zugravilor, marmorierilor sau șlefuitorilor de marmoră, înscriși sub faimosul nume de meșter — societate mecanică de care pictura și sculptura, din fericire, s-a separat. Într-adevăr, întrucît atît pictorii cît și sculptorii pot fi considerați ca două părți distincte: știință și artă, una nobilă și speculativă iar cealaltă practică, e bine că au fost distinși în două corpuri."

Intrarea în joc a societății burgheze pe piața artelor, care a avut loc cam în această epocă, contribuie cu atît mai mult la favorizarea evoluției artei cu cît burghezia introduce o noutate: speculația. Din speculație se naște gustul pentru opera originală, fapt care contribuie mult la modificarea structurilor sociale din lumea artei.

Într-o scrisoare deosebit de semnificativă adresată D-lui Huet, la 13 aprilie 1670, Le Brun își justifică întîrzierea cu privire la *Botezul Sfîntului Ioan*. „Mi-a fos destul de neplăcut faptul că

tabloul a stat atît de mult la mine. Dar întîrzierea nu se datorește numai mie, deoarece cînd dl. de Blémur mi-a propus să fac acest tablou, el nu mi-a vorbit decît despre desen, spunînd să-l dau spre execuție altcuiva. Apoi, mi-a comunicat că ar vrea să-l lucrez cu mîna mea, și cum nu am timp liber, sînt obligat ca timpul necesar executării acestui tablou să-l iau din orele mele de repaos, și cum acestea sînt extrem de puține, mi-a fost greu să găsesc răgazul pe care să-l dedic acestei lucrări". O astfel de scrisoare trădează la amator preocupări noi: în ochii săi, tușa maestrului apare la fel de importantă ca și desenul și compoziția operei. Iată un fapt care permite autorului unei opere prețuite să devină obiectul considerației generale. Adică să extindă importanța clientelei sale, să cîștige mai multă independență, să trăiască după bunul plac.

OMUL LIBER

Chardin, din pricină că nu mai depinde nici de papă, nici de prinți, prefigurează acest tip de artist, așa cum îl vom regăsi în epoca romantică. Gravorul Wille scrie la 14 august 1760 în jurnalul său: „Am cumpărat două tablouri mici de Chardin; unul reprezintă o căldărușă răsturnată, cepe și altele, celălalt o căldărușă, o tigăiță și altele, foarte bine executate. Treizeci și șase de livre, este ieftin; de altfel, mi le-a cedat din prietenie". Deși operele sale sînt renumite în toată Europa, (prințul de Liechtenstein, prințul Suediei, împărăteasa Rusiei îi comandă tablouri sau i le cumpără), Chardin nu se preocupă de cota sa. Lucrează încet, repugnîndu-i să execute la comandă, plăcîndu-i să picteze ce vrea. În acest sfîrșit al secolului al XVIII-lea condiția oamenilor de artă se ameliorează în mod cu totul deosebit. Nu numai marea pictură îl îmbogățește pe cel care o practică, dar și artele minore îți dau posibilitatea să devii bogat. Iată ce relatează în legătură cu acest lucru Brice în a sa *Descriere a orașului Pa-*

ris: „apartamentul lui Jacques Antoine Arlaud, pictorul care izbutește atît de bine în portretele miniaturale, încît nici un artist nu-l poate concura în prezent în acest gen atît de dificil, este situat în strada Condé, vis-à-vis de zidurile grădinii. Cabinetul său este tixit de tablouri excelente semnate de Tițian, Andrea del Sarto, Annibale Carracci, Rubens și alți pictori renumiți".

Și în Spania condiția artiștilor evoluează favorabil. Goya, dintr-un executant obscur este considerat demn să fie prezentat regelui. Întîlnirea lui cu familia regală, în 1779, marchează o dată importantă a vieții sale: „Le-am sărutat mîna; niciodată pînă acum n-am simțit o fericire asemănătoare, scrie el... prinții aceștia sînt niște îngeri". Un an mai tîrziu, este ales în unanimitate membru al Academiei San Fernando. În 1785, atașat la Manufactura tapiseriei regale, îi scrie lui Zapater: „Mi-am aranjat o viață foarte plăcută, și nu mai fac anticameră; cine vrea ceva de la mine vine să mă caute... dar eu mă las așteptat, și dacă nu este un personaj foarte sus pus, sau trimis de vreun prieten, nu lucrez pentru nimeni". Își permite acum să-și aleagă clienții, el care cu puțini ani în urmă, accepta plin de zel condițiile cele mai umilitoare impuse de consiliul de la Virgen del Pilar. Introduce un oarecare lux într-o existență pînă atunci austeră. După ce și-a cumpărat o cabrioletă, apoi o trăsură cu doi cai, își face rost de o casă pe care o amenajează după gustul clientelei pe care o primește. Nu se mai mulțumește cu „o masă, cinci scaune, o sobă, o butie, o chitară, o frigară și o lampă"; în inventarul noii sale locuințe numărăm acum vreo cincizeci de scaune, taburete acoperite cu damasc de culoare aurie; o bogată bibliotecă și o colecție de tablouri și bijuterii.

În 1795, după moartea lui Francisco Bayeu, Goya este numit directorul Academiei de pictură, patru ani mai tîrziu primește titlul atît de invidiat de Prim-pictor al Casei regale. Iată-l realizînd visul tinereței sale: să cunoască în egală măsură gloria și bogăția. Ceea ce năzuiește el însă

nu este într-atît intimitatea celor mai mari — după cît se pare între pictor și prinții pe care i-a servit n-au existat niciodată reale legături de prietenie — cît mai degrabă consacrarea oficială a talentului pe care numai regele i-o poate acorda.

Abolirea sistemului corporativ marchează sfîrșitul unei societăți artistice structurată mai mult sau mai puțin arbitrar, favorizînd nașterea unui număr apreciabil de caste constituite fie din artiștii curții, fie din academicieni, fie din masa pictorilor independenți mai mult sau mai puțin înfeudați Școlii „Saint-Luc". În interiorul fiecăreia din aceste „bisericuțe", practicarea genurilor și a specialităților: istorie, portrete, natură moartă, ajunge în cele din urmă să compartimenteze și mai mult societatea pictorilor.

Începînd cu sfîrșitul Renașterii și pînă la mijlocul secolului al XVIII-lea, pictorul de teme istorice este considerat totodată un artist și un intelectual, în timp ce portretiștii și pictorii de natură moartă, în general atașați confreriei Saint-Luc, sînt considerați, în special de academicieni, artizani decoratori. Félibien, convertit la ideile lui Le Brun, scrie: „Cel care execută la perfecție peisaje este superior celui care nu pictează decît fructe, flori sau cochilii" sau: „Cel care pictează animale vii este mai de prețuit decît acela care nu reprezintă decît lucruri moarte și fără mișcare". Academia, care cuprinde în primul rînd specialiști de acest gen, va rămîne mereu rezervată față de „acești indivizi făcuți mai curînd pentru schițe decît pentru artă".

Moda din ce în ce mai răspîndită a portretelor contribuie la modificarea condiției sociale a pictorului. Grija pentru asemănare stabilește o relație deosebit de strînsă între artist și clientul său. Nobilii și bogătașii burghezi care pozează timp de mai multe ore într-un atelier, acceptînd să fie „devizajați" rămîn în cele din urmă la dispoziția portretistului. În dorința de a obține un chip cît mai măgulitor își pierd din morgă. Thomas Lawrence ocupă în strada cea mai elegantă a Londrei

un apartament somptuos pe care şi-l amenajează magnific. În anticamera sa modelele cele mai bogate şi cele mai elegante din regat îşi aşteaptă rîndul. Regele Angliei, după ce îi comandă portretele suveranilor coalizaţi împotriva lui Napoleon, acceptă, la sugestia împăratului Rusiei, să-i confere titlul de cavaler.

ONORURILE

Vom arăta în treacăt în ce măsură aceşti oameni, ai căror descendenţi se declară bucuros „anarhişti", sau „contestatari" sînt doritori de onoruri.

În timp ce Carol Quintul sau Filip al IV-lea, voind să-i înnobileze pe Tiţian şi Velázquez, acceptă să denatureze adevărul luîndu-şi favoriţii pe garanţie, Ludovic al XIV-lea, dispreţuind astfel de ficţiuni, îşi plăteşte pictorii neezitînd din pricina asta să-i înnobileze. Ambiţia supremă a pictorilor Academiei este de a primi cordonul Sfîntului Mihail. Portul spadei, privilegiul militarilor şi al oamenilor de viţă, ridică controverse pasionante. Începînd cu anul 1720, elevii „protejaţi" ies în oraş cu sabia la şold fără autorizaţie specială. La intervenţia locotenentului de poliţie Cochin, „Primul pictor al regelui", cere interzicerea purtării sabiei de către tînărul Landrer, excluzîndu-l chiar temporar din Academie.

Ceva mai tîrziu un anume Francia, reluînd problema, îi cere domnului de Marigny, superintendentul construcţiilor regale, ca dreptul de a purta sabia să fie acordat şi membrilor sau agregaţilor Academiei regale de pictură şi sculptură; într-adevăr, trebuind să stea un timp la Bordeaux el se teme să nu întîmpine vreo jignire „în acest oraş de negustori bogaţi, îngîmfaţi şi în consecinţă foarte dispuşi să-l confunde cu muncitorii care le sînt subordonaţi". Cochin, consultat în această privinţă, afirmă că aici e vorba de o chestiune cu totul delicată. E sigur că nici un magistrat din Paris nu poate atribui acest drept nimănui, fie el chiar membru al unei academii regale, întrucît

legea promulgată de mareşal „restrînge această distincţie la nobilime, la militari şi la ofiţerii casei regale şi ai justiţiei. Singura soluţie ar fi ca mareşalul să acorde acest drept şi artiştilor, „în general oameni cinstiţi, mai susceptibili la glorie decît la foloase... descurajaţi cînd se văd confundaţi cu gloata". După două zile de reflectare, Cochin încurajat de academicieni, reia discuţia: nu există motive, socoteşte el, să li se refuze această distincţie rezervată nobilimii, şi aminteşte în mod abil că în urmă cu un secol, după joncţiunea Academiei regale cu Corporaţia Saint-Luc, Academicienii au fost calificaţi „oameni nobili" în timp ce maeştrii nu erau gratificaţi decît cu titlul de „oameni onorabili". Chestiunea se pare, a rămas aici.

PARIA

În secolul al XVIII-lea accesul la Academie devine mai uşor, formalităţile tinzînd să se simplifice. Interzicerea care plana asupra tuturor celor care nu posedau certificat de botez sau care nu puteau aduce „dovezile unei cucernicii puse la încercare", tinde să se mlădieze. Ordinul lui Colbert, cu data de 10 octombrie 1681, care cerea ca „domnii Thevelin secretar al Academiei de pictură şi sculptură; Michelin, profesor adjunct; Espegnandelle şi Ferdinand, academicieni — toţi de religie pretinsă reformată să fie destituiţi din funcţiile lor, urmînd ca Academia să aleagă alţii în locul acestora, cu condiţia să fie catolici," nu mai poate fi pus în aplicare. Numărul crescînd al artiştilor de religie luterană şi o anume libertate de moravuri îl determină pe primul pictor să fie mai îngăduitor faţă de aceste interziceri, pînă atunci extrem de riguroase. În mai 1755, Vendières îi scrie lui Lépicié, în legătură cu pictorul Roslin: „Spune-mi fără menajamente, şi fără părtinire în legătură cu el, ce crezi că trebuie să fac. Într-un cuvînt, dacă este demn să fie primit la Academia de pictură şi de sculptură de la Paris. În cazul că ar fi...

rămîne o dificultate care trebuie rezolvată; aceasta provine de la profesia de credință impusă la primire, profesie pe care el n-o poate face, deoarece este luteran. Cu ani în urmă Landberg a fost scutit de această formalitate". Cinci zile mai tîrziu, Lépicié îi răspunde: „... în privința deosebirii de religie, vă va fi ușor, domnule, să îndepărtați această dificultate".

Pentru evrei, nu există probleme căci ei nu sînt admiși în nici o corporație.

Totuși unele nume trădează o origine ebraică, ca de pildă Coene care a lucrat la construcția catedralei din Milano, sau Sebald Beham, originar din Suabia sau Israel din Mainz[1], doi gravori citați de Van Mander. În afara cîtorva orașe germane sau flamande, artiștii nu puteau să-și exercite profesia decît cu condiția convertirii. Cei care încearcă să practice o meserie artistică o fac pe riscul și pe socoteala lor. Un proces verbal de sigilare în urma morții lui Rafael Bachy („evreu de origină", născut în Torino) ne revelă că defunctul, care exersa la Paris meseria de miniaturist, număra printre clienții săi cele mai mari personaje ale curții printre care prințul de Condé, ducele de Ayen, contele de Amillé. Aceasta să fi fost oare pricina pentru care corporația nu pare să se fi opus la practicarea de către acest evreu a meseriei de miniaturist? Permisul de înhumare, dat sîmbătă 11 aprilie 1767 la orele cinci dimineața, precizează că „trupul numitului Rafael Bachy va fi înhumat în timpul nopții, fără zgomot, scandal sau pompă, în grădina locuinței unde atîrnă ca insignă steaua, proprietate aparținînd văduvei Cameau, în suburbia La Villette". Cadavrele defuncților de religie reformată au aceeași soartă.

Începînd cu Regența, dacă vechiul ostracism social manifestat dintotdeauna împotriva pictorilor este încă în vigoare, aplicarea lui se face cu mai multă suplețe. Lipsiți de ocupație, avizi de senzații noi, oamenii eleganți se complac în frecventarea

[1] C. Van Mander, *Le livre de peinture*, Hermann, p. 74

artiștilor pe care îi primesc acasă, încredințîndu-le decorarea celor mai intime cabinete. Merg pînă acolo încît îi admit în cercul lor restrîns. Contele de Feuzuières se căsătorește cu fiica lui Mignard. Pasiunea pentru arte se generalizează într-un asemenea grad încît chiar și gentilomii sînt gata (ca astăzi în domeniul sportului, unde „amatori" devin „profesioniști") să renunțe la privilegiile cuvenite rangului, pentru a se consacra exclusiv artei picturii. Se spune că Ludovic al XIII-lea, ieșind în mod inopinat din camera sa, l-a surprins pe tînărul gentilom numit Beaubrun preocupat cu desenul, în loc să stea de gardă. Departe de a-l certa, regele se așază lîngă el, cere să i se aducă cutia de culori — era foarte dotat pentru pastel — și începe să-i corijeze schița în curs. Profitînd de acest incident, Beaubrun îl roagă să-l desărcineze din funcția de fecior de casă. Mai tîrziu, asociat cu vărul său Charles, el a contribuit la întemeierea, în 1683, a Academiei Regale de pictură și sculptură.

ARTISTUL ȘI OAMENII DE LITERE

În mod paradoxal, în timp ce societatea aristocratică își deschide larg porțile pentru artiști, poeții și filozofii continuă să-i privească de la distanță.

Cochin constată cu oarecare amărăciune: „De regulă generală, oamenii de litere consideră că le fac o onoare artiștilor cînd îi consideră ca pe niște muncitori mai abitir, iar dacă se întîmplă ca unul dintre noi să nu cunoască unele lucruri, a căror știință îi face atît de încrezuți, ei trag concluzia necugetată că n-am avea geniu"[1].

În secolul al XVIII-lea, în ciuda prestigiului de care se bucură cîțiva academicieni la curte și în oraș și în ciuda luării de atitudine a cîtorva enciclopediști cu privire la arte, nimeni nu se îngrijește

[1] C. N. Cochin — *Mémoires inédites sur le compte de Caylus*, Paris, 1880.

de soarta pictorilor. În timp ce oamenii de litere participă în mod activ la viața socială, autorii operelor celor mai prețuite din Salon sînt tratați ca niște rude sărace. D-na Geoffrin, gazdă prudentă, date fiind susceptibilitățile care domnesc încă, invită artiștii și amatorii lunea, rezervînd dineurile din ziua de miercuri oamenilor de litere.

„Primirile de luni" sînt foarte animate. Marmontel, în *Memoriile* sale relatează dscuțiile virulente dintre „Carel Van Loo adormitul", și „Vioiul Cochin", „necioplitul Vernet" și „asprul Lemoyne". Tablourile în lucru sînt discutate, modificate chiar, la sugestia unuia sau a altuia. Rareori de acord asupra ideilor și modalităților de realizare, ei se ceartă, se împacă, rîd, plîng, își adresează injurii, vorbe plăcute; și în toiul tuturor acestor vicisitudini tabloul avansează și se termină.

Acest gen de reuniuni care îngăduie artiștilor sau intelectualilor să se cunoască mai bine, să-și apropie oameni din toate clasele sociale, să se emancipeze într-un fel, nu sînt pe gustul tuturora. Cîteva spirite mohorîte regretă timpurile de altădată cînd soarta artiștilor depindea strîns de bunăvoința cîte unui mecena. În 1762, contele de Caylus, într-una din prelegerile sale făcute la Academia de pictură, deplînge faptul că artiștii „părăsindu-și vechile tradiții, frecventează lumea mai mult decît s-ar cuveni profesiei lor". Aceste lucruri le-a spus desigur cu cea mai aleasă politețe. Adunarea s-a arătat mișcată de sentimentele exprimate de onorabilul amator, dar artiștii nu și-au făcut din asta o vină și nici nu s-au grăbit să se reîntoarcă la respectabilele obiceiuri ale înaintașilor lor.[1]

Caylus și clanul său continuă să manifeste o neliniște nuanțată cu dispreț față de acești indivizi care nu existau, credeau ei, decît grație protecției pe care amatorii luminați le-o acordau.

Pînă la urmă, adică pînă la Revoluție, societatea elegantă care se complace în a frecventa literați și artiști se străduiește, cînd poate, să păstreze

[1] G. Gabillot, *Hubert Robert et son temps*, Paris, 1895.

distanțele față de acești indivizi lipsiți de maniere. „Oamenii de litere au în cap un sistem de egalitate care îi face uneori să uite de buna-cuviință", îi scrie M-me de Pompadour lui Marmontel pe care tocmai îl numise, prin intermediul fratelui ei, în funcția de secretar al Construcțiilor pentru a-l consola de necazurile avute (piesa care se jucase nu de mult se soldase cu un eșec memorabil). „Sper, Marmontel, că, față de fratele meu, d-ta n-ai să le uiți niciodată".

REVOLUȚIA

După revoluție, pictorii adesea lipsiți, ca majoritatea francezilor, de idealuri politice sînt obligați să ia atitudine, unii pentru a-și salva capul, alții din orgoliu sau din ambiție.

Aparținînd unei burghezii avute, primit la Academie la treizeci și patru de ani, onorat de rege, David face totuși cauză comună cu enciclopediștii. Încă din primele zile ale Revoluției, el se declară un adversar feroce al Academiei și face totul pentru a o suprima.

Atît convingerile sale cît și stilul său îl determină să devină iconograful virtuților republicane și al acțiunilor revoluționare. Începînd cu anul 1790 el se „angajează" executînd pentru Adunarea constituantă scena *Jurămîntului din sala Jeu de paume*, dar accelerarea evenimentelor îl constrînge să-și lase pînza neterminată: în mai puțin de un an participanții la această manifestare au fost considerați trădători sau suspecți.

Louis David seamănă cu burghezii noștri progresiști. Nu se simte bine în pielea lui. Sincer probabil, este în același timp și entuziast și stîngaci, iar uneori chiar vrednic de ură.

Istoria va judeca aspru pe acela care, protejat de curte, apoi de egalii săi, o va umili pe una și se va ridica împotriva celorlalți. Mai rău încă dușmanii îl vor considera responsabil de moartea d-nei Chalgrin, sora lui Carle Vernet; ar fi uitat, se spune, într-adins, să dea ordinul de punere în

libertate care ar fi scăpat-o de eșafod. Convențional, el aplaudă moartea lui Danton. Se zice că acesta din urmă, în picioare, în șareta care îl ducea la supliciu, văzîndu-l pe David așezat la masa unei terase de cafenea, preocupat cu schițarea scenei, a lăsat să-i scape cuvîntul „*Valet!*" la adresa aceluia care, după ce i-a servit alternativ pe rege și pe Marat, se pretindea acum prietenul lui Robespierre.

El se pliază după cum bate vîntul, fapt care nu-l va împiedica totuși să fie, odată cu 9 thermidor, obiectul vindictei lui André Dumont, reprezentatul poporului. „Îngăduiți ca un trădător, un complice al lui Catilina, să facă parte din Comitetul de apărare generală? Îngăduiți ca David, acest uzurpator, acest tiran al artelor, tot atît de laș, cît și scelerat, îngăduiți, spun, ca acest personaj demn de dispreț care nu se prezintă aici, în noaptea memorabilă de 9 spre 10 thermidor, să meargă încă nepedepsit în locurile unde mai înainte își medita executarea crimelor stăpînului său, tiranul Robespierre?" În acea vreme, în general, pictorii curții sînt considerați suspecți. Hubert Robert, încarcerat, își acceptă destul de filozofic soarta. Cu multă înțelepciune el încearcă să se facă uitat. Gourmet, grijuliu pentru confortul său își comandă prînzul la un birtaș vecin cu închisoarea. Viața pe care o duce aici este foarte organizată. Trezit la orele șase dimineața, cu toată corpolența sa și în ciuda celor șaizeci de ani, joacă mingea în curte cu, se spune, o agilitate uluitoare. André Chénier, prizonier și el, observă cu melancolie reacțiile tovarășilor săi:

Trăim; trăim infam. Ei bine, așa a trebuit să fie
Infamul, la urma urmei, mănîncă și doarme;
Aici, chiar, în aceste parcuri unde moartea ne paște,
Unde securea ne trage la sorți,
Se scriu bilețele de dragoste; dar amanții sînt trași pe sfoară.
Cochetării, intrigi de proști. . .
Cîntăm, jucăm, ridicăm fuste;
Compunem cîntece, vorbe alese:

Unul bate, aruncînd-o pe acoperișuri, pe geamuri,
O minge umflată de vînt.[1]

După gustarea de dimineață și pînă la ora prînzului Robert care reușise să-și procure o cutie de culori executa guașe, acuarele, decora farfurii pe care portarul închisorii, în orele libere, le vindea amatorilor.

Într-o dimineață, omul cu șareta îl strigă pe Huber Robert. Îi venise rîndul; dar printr-o ciudată confuzie, destinatarul supliciului era un prizonier purtînd același nume. Care din cei doi fusese condamnat în realitate? Pentru pictor porțile închisorii aveau să se deschidă cîteva zile mai tîrziu.

Începînd cu 1791, fiecare cetățean este obligat să posede un certificat de rezidență și un buletin de cetățenie, drept dovezi că n-a intenționat să emigreze.

În arhivele bibliotecii Doucet există o atestație datată din 24 prerial anul II, eliberată „cetățeanului Jean-Honoré Fragonard, pictor înainte și după Revoluție, în vîrstă de șaizeci și unu de ani, originar din Grasse, departamentul du Var, locuind la Paris, strada des Orties, galeriile Louvru", de către Comitetul revoluționar al secției Tuileries.

Fragonard, protejat de David, devine membru în comitetul revoluționar însărcinat cu administrarea muzeelor. În 1793, face parte din Comuna artelor, iar în 1794 joacă un rol important în constituirea și organizarea muzeelor Luvrului. Spre sfîrșitul secolului artistul este destituit din pricina vîrstei, a gusturilor și a opiniilor sale politice. Fără salariu, părăsit de clienți, el se stinge, în cea mai neagră mizerie.

Opțiunile morale și politice ale multor artiști de la finele Vechiului Regim constituiau adesea o grea încercare. Mînați de idei generoase, ei aderau bucuroși la Revoluție, dar le venea greu să trădeze memoria celor care, altădată, i-au copleșit cu binefaceri.

[1] André Chénier, *Oeuvres poétiques*, Paris, A. Lemerre, 1899.

Miniaturistul Joseph Boze care se certase cu Maria-Antoineta pentru că refuzase s-o înfrumusețeze — regina avea un nas mare, o bărbie puternică și buze groase — intră în rîndurile revoluționarilor, prilej cu care execută portretele lui Marat și Camille Desmoulins. Acest lucru însă nu-l absolvă de condamnarea la unsprezece luni de închisoare: din scrupul nu s-a putut hotărî să depună mărturie împotriva reginei.

Înflăcărarea revoluționară se întinde pînă la Roma. Din acest oraș Girodet îi scrie lui François Gérard, în 1790: „Părerea mea este că ar trebui să i se facă (regelui) un proces în regulă, să fie pus să miroase cît mai îndeaproape eșafodul, iar apoi întreaga națiune să-l ierte dovedindu-și clemența fără margini."

Același François Gérard va trece prin momente foarte grele. Chemat sub steaguri cu ocazia rechiziționării din 1793, David reușește să-l absolve de serviciul militar cu condiția să se înscrie printre jurații tribunalului revoluționar. Neliniștit la gîndul asumării unei atît de periculoase responsabilități, Gérard va inventa nenumărate pretexte pentru a scăpa de această însărcinare. Douăzeci și cinci de ani mai tîrziu va fi nevoit să se justifice: „S-a îndrăznit să se spună că participasem la judecarea reginei, și aflu că defăimătorii răspîndesc această odioasă imputare... Declar în mod deschis că n-am participat nici direct, nici indirect la moartea reginei, nici la aceea a vreunei persoane din familia regală, și invoc în sprijinul acestei declarații, mărturiile irecuzabile pe care le constituie registrele timpului precum și toate celelate acte judiciare publicate cu prilejul acestei deplorabile catastrofe." Ludovic al XVIII-lea puțin blazat, se declară convins de o atît de nobilă proclamațiune; în 1817 face din Gérard primul său pictor, iar în 1819 îl onorează cu titlul de baron

PAUPERISMUL

Pînă la începutul secolului al XIX-lea studierea diferitelor clase care compun societatea rămîne

preocuparea cîtorva romancieri sau oameni de teatru.

Teatrul clasic ne ajută să ne facem o idee despre viața prinților, a curtenilor, a oamenilor de litere, a comedianților, a negustorilor sau a doctorilor; comediile din secolul al XVIII-lea vorbesc despre mecanismul îmbogățirii, despre bănci, despre camătă, despre traficul funcțiunilor. Dar despre lumea curiozităților, a artiștilor, a amatorilor, a negustorilor nu se pomenește nimic, afară doar de unele piese și cîteva pamflete.

Uneori gazetele, ca de exemplu *Le Mercure*, consacră cîteva rînduri unui „Salon", dar informația se oprește la atît. Despre pictor, despre întîmplările vieții sale, despre succesele, despre necazurile sau despre sfîrșitul său, nu e niciodată vorba. O astfel de lipsă de interes și de sensibilitate se datorează în primul rînd asprimii vieții cotidiene și a precarității existenței. La mijlocul secolului al XVIII-lea foametea și ciuma distrug în doar cîteva luni douăzeci la sută din populație. Inexistența legăturilor între diversele grupuri sociale contribuie la întreținerea indiferenței. De ce societatea aristocratică sau burgheză, care lasă pe seama lui Dumnezeu grija repartizării binefacerilor sale tuturora în mod egal... în ceruri, s-ar preocupa mai mult de soarta pictorilor, decît de a tîmplarilor de lux, a grădinarilor sau a doctorilor? În realitate, din scrupul de conștiință, nimeni nu vrea să afle prea multe despre soarta meseriilor și despre condițiile de viață a celor care le practică. Să adăugăm și faptul că, pînă în jurul anilor 1775, o lucrare tratînd în mod obiectiv despre condiția muncitorească și țărănească n-ar fi primit drept de imprimare. Cît despre oamenii de rînd, despre micii negustori sau muncitori care fac atîtea eforturi ca să supraviețuiască — ce motive i-ar îndemna să se preocupe de soarta mizeră a fraților Le Nain sau a lui Frans Hals?

Dacă vrem să cunoaștem condiția mizerabilă în care trăiau nenumărați pictori n-avem decît să consultăm ordonanțele, scrisorile, contractele clasate de secole în arhive, de unde se aude, surd,

nesfîrșita litanie a oamenilor sărmani care și-au ales profesia de pictor.

Este glasul lui Henri de Bellechose, pictor și valet al lui Ioan Fără Frică, apoi al lui Filip cel Bun care, în 1422, declară că este atît de sărac încît nu-și poate plăti nici cei patru franci pentru impozite. Zece ani mai tîrziu, ridicînd din nou problema el declară că pentru „a-și putea cîștiga existența, nevasta sa este forțată să vîndă sare și alte alimente mărunte". În 1430, Jehan de Pestinien, miniaturist la Dijon „biet om bătrîn, în vîrstă de aproximativ 78 de ani" îi solicită lui Filip cel Bun o mică pensie de 30 de livre pe an. Regele i-o acordă căci „în tinerețea sa acest om a slujit pe răposatul nostru iubit tată, Dumnezeau să-l ierte, iar după moartea acestuia l-am reținut în slujba noastră ca fecior de casă și miniaturist (. . .) dar cu toate că ne-a slujit timp îndelungat n-a putut avea simbria ce i s-ar fi cuvenit și pentru asta a rămas sărac și lipsit de orice avere, astfel că nu poate trăi decît cerșind, dacă mila noastră și bunătatea nu-i este acordată . . ." Jehan le Peintre, într-o jalbă din 1450 expune cu umilință starea sa: „Am în spinare o mulțime de copii mici și n-am din ce trăi, în afara bietei mele meserii, ceea ce este foarte puțin."

Timp de secole, salariile, cu cîteva excepții, sînt foarte mici. Iacob de Littemont, pictor al regelui Ludovic al XI-lea, este angajat din aprilie pînă în septembrie 1465, pentru suma de 10 livre turneze pe lună, în timp ce valeții însoțitori primesc 15 livre, rîndașul de la catîri 12 livre, iar armurierul 25 de livre. Uccello, puțin timp înaintea morții, scrie: „Mă simt bătrîn, fără mijloace de trai, incapabil să lucrez, iar nevastă-mea este infirmă". Două secole mai tîrziu, Mathieu le Nain este atît de sărac încît, la un an după intrarea sa la Academie, nu poate plăti cei doi pistoli ceruți pentru înregistrarea scrisorii, și un rest de pistol pe care se angajează să-l dea pentru cheltuielile de secretariat. Murillo, în perioada debutului său, oferă tablourile spre vînzare diverșilor gură-cască

care hoinăreau pe străduțele din Sevilla în zilele de Feria. Cu doi ani înaintea morții, Franz Hals este forțat să solicite de la administrație o alocație de turbă pentru încălzirea camerei. În 1675 în registrul de cheltuieli al orașului Amsterdam se află însemnarea că „la cererea repetată a văduvei lui Franz Hals, ajunsă la vîrstă înaintată și căzută în mizerie, i s-a acordat în mod provizoriu, cîte 14 stuivers pe săptămînă din banii destinați săracilor."

Din lipsă de angajament scris, artiștii rămîn, pînă la Revoluție, la dispoziția celor care îi folosesc; dacă aceștia din urmă refuză să plătească suma convenită, pictorul, decît să intenteze cine știe ce proces interminabil cu sfîrșit îndoielnic, preferă să accepte ce i se oferă. Superintendentul regelui lasă uneori să treacă ani pînă să achite datoriile coroanei și, cum livra franceză, începînd cu 1695, se depreciază continuu, cel care urmează să primească bani este întotdeauna lezat.

În februarie 1692, superintendentul construcțiilor regale îl însărcinează pe dl. Teulière, director al Academiei Franței la Roma, să-i găsească un pictor capabil să copieze *Încoronarea lui Carol cel Mare* expusă la Vatican. Un anume Desforest, care lucrase pînă atunci pentru cardinalul de Bouillon, se angajează să execute pînza într-un termen de doi ani. La livrare, trebuie să i se verse suma de opt sute de scuzi. Din corespondența purtată aflăm că la 20 ale lunii mai, „dl. Desforest, închis în Vatican, lucrează cu multă sîrguință, de dimineața pînă seara". Directorul, presat de cei de la Versailles, îl eliberează pe Desforest de orice grijă materială: «pe lîngă sumele pe care le depune la *„părintele econom"* pentru spălatul fețelor de masă și al cearceafurilor, pentru aprovizionarea cu lumînări și cu vesela măruntă care aici este de faianță, pahare, sticle . . .», el angajează un fecior „care să-i curețe camera, și să-i aducă prînzul la Vatican pentru a-l scuti pe pictor de pierderea timpului cu dusul și întorsul". „O zi de-a sa valorează cît două". La 17 iunie, La Teulière semnalează că „domnul

Desforest continuă să lucreze de dimineața pînă seara". Termenii ar fi respectați dacă Sanctității Sale nu i-ar veni din cînd în cînd ideea să parcurgă Vaticanul. Cum pictarea în fața unui urmaș al Sfîntului Petru, este considerată ca o lipsă de bună cuviință, copistul este constrîns să-și lase pensulele. El profită de situație, primind de două ori binecuvîntarea lui Inocențiu al XI-lea. La 16 septembrie „datorită faptului că a lucrat cu prea multă sîrguință și asiduitate în ultimele două luni, Desforest a avut, miercurea trecută, o tuse cu scuipare de sînge, atît de puternică, încît l-am crezut în pericol de moarte. Acum starea sa este destul de bună pentru a putea spera în vindecarea în scurt timp și reluarea lucrului, dar cu mai multă moderație". La 7 octombrie, La Teulière se neliniștește: „copia domnului Desforest a întîrziat din pricina bolii sale care durează și acum, care este periculoasă și care ar putea să-i aducă sfîrșitul, lucru de care sînt foarte amărît, deoarece este cel mai bun copist din Roma..." La 14 octombrie bietul Desforest moare, lăsînd tinerei sale soții și copiilor în fragedă vîrstă doar cîteva catrafuse și... contractul. Constrînsă de împrejurări, soția cere un aconto, dar La Teulière refuză să plătească ceva sub pretextul că opera nu e terminată; mai mult, el o previne, că oricum, din suma datorată se vor defalca banii pretinși de pictorul care va termina lucrarea. La 10 martie 1693, s-a încheiat în sfîrșit un tîrg între Bastion, un pictor venețian, și văduvă. S-a stabilit că părțile își vor împărți în mod egal cei 800 de scuzi romani. La 5 aprilie, Dl. de Villacerf îi reamintește lui La Teulière că nu e cazul să plătească sumele datorate moștenitorilor atîta timp cît „Venețianul nu a lucrat îndeajuns ca să nu poată abandona... și asta pentru ca regele să aibă toate garanțiile". La 27 aprilie, La Teulière, care își propusese să soldeze contul văduvei, este chemat la ordine. El se scuză față de superintendentul regelui: „n-am bani să plătesc moștenitorii d-lui Desforest și n-o să-i plătesc decît la ordinele d-voastră. Cînd am scris, domnule, că va trebui

să-i plătesc, am făcut-o ca să vă înștiințez despre ceea ce credeam că trebuie să fac... crezînd că dacă mă străduiesc să fiu punctual cu plata îl slujesc pe Rege într-o țară străină, și îndeosebi în țara aceasta în care francezii nu sînt iubiți". La 17 mai, o scrisoare expediată de la Versailles spune: „Puteți să-i plătiți pe moștenitorii lui Desforest, dacă signor Bastion a lucrat îndeajuns pentru siguranța regelui. Se cuvine să plătim bine, dar trebuie ca regele să aibă cu ce să-și apere drepturile împotriva lucrătorilor". La 9 iunie, la Teulière face un nou demers pe lîngă superintendent: „Marea sîrguință cu care dl. Desforest a lucrat pentru schițarea lucrării a contribuit destul de mult la boala care i-a adus moartea... Pentru aceasta, domnule, le voi plăti moștenitorilor drepturile ce le revin... Și nu voi uita să vă urmez ordinele luînd toate măsurile de siguranță necesare pentru apărarea intereselor regelui." O scrisoare a lui La Teulière, datată 9 iulie, confirmă că văduva așteaptă în continuare, iar la 26 iulie superintendentul construcțiilor îi scrie lui La Teulière: „Faceți bine că vă luați măsurile de prevedere... Așa trebuie procedat cînd plătești moștenitorii unui defunct". La 5 ianuarie 1694, poate din cauza scăderii cursului livrei (livra franceză este obiectul neîncrederii zarafilor), Dl. La Teulière nu poate plăti. La 4 mai îi scrie lui Villacerf că tabloul este în curs de finisare. Dar pentru că banii încep să lipsească, și pentru că regele Franței se supără ori de cîte ori se fac cheltuieli, La Teulière sugerează să se întîrzie cu plata Venețianului. Abia în cursul lunii mai, anul următor, tabloul fiind în sfîrșit gata, văduva și pictorul își vor primi onorariile.

Soarta nu este întotdeauna la fel de crudă, iar, la Paris, cea a majorității membrilor Academiei Saint-Luc este foarte de invidiat.

Fidelitatea unei clientele civile și religioase îngăduie familiilor de pictori artizani, care exercează meseria din tată în fiu, să adune cîștiguri considerabile. La moartea sa, Parizianul Simon

Guillain[1] fiul unui sculptor căsătorit cu Germaine Cocter, trăgîndu-se de asemenea dintr-o familie de „imagieri", a lăsat un patrimoniu imobiliar compus în principal din șase case situate în vecinătatea clădirii călugărițelor Calvarului din Marais. „Cinstea sa era mare", ne spune memorialistul Guillet de Saint-Georges, „sentimentele sale erau oneste, ținuta mîndră și inima neînfricată..." Memorialistul cuprins de admirație spune că în zilele cînd „mergea pe stradă seniorul Guillain, ascundea de obicei sub haină un drug a cărui o treime din lungime era alcătuită dintr-un lanț de fier prevăzut cu vîrfuri ascuțite, subțiri și foarte periculoase", instrument de care acest admirabil om se servea, se pare, pentru a face să triumfe morala acolo unde aceasta se afla în pericol; astfel, cînd (pungașii sau scelerații...) îl vedeau apărînd de departe, își spuneau unul altuia: „S-o ștergem că vine pacostea". Acest amestec de naivitate, cinism și brutalitate este oglinda vieții cotidiene. În dosul perdelelor brodate cu flori și al măștilor se ascundea o societate încă sălbatică. „Dl. de Vandières, fratele marchizei de Pompadour, urmărind la balul Operei o curtezană pe care o conducea un «străin», a vrut să ridice masca de pe fața acestui individ care o copleșise de importanță"[2].

În zilele următoare Revoluției, situația materială a pictorilor, departe de a se ameliora, pare să se înrăutățească. Soarta majorității celor care au cunoscut gloria și binefacerile vechiului regim și care au supraviețuit furtunii revoluționare este adesea demnă de plîns. În 1800, Greuze îi scrie ministrului de interne care, pentru a-i veni în ajutor, îi comandase o pînză: „Tabloul pe care-l fac pentru guvern este pe jumătate terminat. Situația în care mă aflu mă forțează să vă rog să dați dispoziții să mai primesc un aconto pentru a-l putea finisa; am avut cinstea să vă

[1] Simon Guillain (1581—1658).

[2] René-Louis de Voyer, marchiz d'Argenson, *Mémoires et journal inédit*, P. Jannet 1857—1858, t. VIII, p. 233 (26 februarie 1754).

împărtășesc necazurile mele; am pierdut totul, în afara talentului și curajului. Am șaptezeci de ani, și nici măcar o lucrare de comandă; cît am trăit n-am avut de îndurat momente mai penibile ca acum. Aveți o inimă bună, mă mîngîi la gîndul că veți ține seama de rugămințile mele cît mai degrabă, căci sînt la mare strîmtoare."

Va trebui să așteptăm anul 1830 pentru ca în sfîrșit un scriitor să considere că viața unui pictor merită să fie romanțată. Balzac, în *La Vendetta*, descrie viața și agonia unui pictor blestemat. La sfîrșitul povestirii Luigi exclamă înainte de a-și da duhul: „Sînt două zile de cînd n-am mîncat, nevastă-mea moare de foame..." Lipsit chiar de pîine, eroul este constrîns să se vîndă unui fiu al burgheziei pentru a îndeplini în locul acestuia obligațiile militare. Daumier a cunoscut pînă la finele vieții o soartă extrem de dureroasă, iar Jules Dupré scrie la moartea lui Millet: „Bietul Millet! dintre noi toți el e cel care a suferit cel mai mult; a îndurat îndelung mizeria, adesea foametea, auziți, foametea, și asta împreună cu familia... Nu exagerez cu nimic."

Pe tot parcursul secolului al XIX-lea trista litanie continuă. Renoir primește de la Monet, căruia tocmai îi adusese o bucățică de pîine, următoarea scrisoare: „Stare disperată. Am vîndut o natură moartă și am putut lucra ceva. Dar ca întotdeauna sînt forțat să-mi întrerup lucrul neavînd vopsele..."

Van Gogh îi scrie fratelui său: „Sînt la capătul puterilor. Tablourile mele nu se vînd. Va veni totuși ziua cînd se va vedea că valorează mai mult decît costul vopselei și al vieții mele, în fond foarte șubredă, pe care o pun în ele; (...) boala de a picta va pune stăpînire pe toată viața mea, și mi se va părea că nu am trăit".

Aceste scrisori desnădăjduite, astăzi mult căutate de amatorii de autografe care le plătesc foarte scump, reprezintă de asemenea pîinea binecuvîntată a biografilor care, de secole și în felul lor, interpretează această temă a pictorului sărac, în luptă cu banul.

O duzină de pictori umplu rîndurile *Comediei umane*. Pentru autorul *Vendettei* ca și pentru majoritatea oamenilor timpului său, problemele artistice sînt de mare importanță deoarece conduc în cele din urmă la problemele financiare sau sociale. Pictorul Dubourdieu sau confratele său Grassou nu sînt niciodată în luptă cu problemele estetice.

Balzac, Charles Blanc, Thoré-Bürger sau David d'Angers reluînd ideile lui Félibien care socotea că una din funcțiile esențiale ale picturii era „instruirea ignoranților" afirmă că artistul are datoria să instruiască poporul, să moralizeze „masele".

PICTORUL BURGHEZ

Dubourdieu, personaj al *Comediei umane,* nu se mulțumește doar cu practicarea meseriei, o degradează aservind-o unui sistem. Cititorul vede în el, așa cum ne sugerează și Balzac, „tipul artistului ros de ambiție". „Prea adesea, la Paris, în dorința de a ajunge mai repede decît pe cale firească la această celebritate care pentru ei înseamnă îmbogățirea, artiștii împrumută aripile circumstanței. Ei cred că-și măresc importanța dacă devin oamenii unui interes, susținătorii unui sistem, sperînd să înlocuiască admirația unui grup restrîns cu a marelui public".

Pierre Grassou, alt personaj al lui Balzac, nu este nici ideolog, nici un ratat, victimă a leneviei sau a viciilor personale; este cum s-ar zice un cinstit lucrător cu pensula căruia nu-i lipsește decît talentul. Conștient, dealtfel, de lucrul acesta, nu-și face iluzii cu privire la posibilitățile sale. Fapt care nu-l împiedică totuși să reușească, căci publicul (Balzac nu se sfiește să scrie lucrul acesta) este incapabil să discearnă frumosul de mediocru. Fin cunoscător al gustului și al reflexelor sociale ale timpului său, Balzac analizează factorii care asigură succesele eroilor săi. „Astăzi, Pierre Grassou, care nu pierde nici o expoziție, este considerat de cercurile burgheze ca un bun pictor de portrete. Cîștigă douăsprezece mii de franci pe an, și pentru cinci sute de franci mîzgălește pînze. . . Pierre Grassou nu iese dintr-un cerc burghez în care este considerat unul dintre cei mai mari artiști ai epocii. În porțiunea cuprinsă între bariera du Trone și strada du Temple, nu este portret de familie care să nu fie desenat de acest mare pictor și care să nu-i fie plătit cu cel puțin cinci sute de franci. Motivul principal pentru care burghezii apelează la acest artist este următorul: nu-mi pasă ce credeți, dar el pune la păstrare douăzeci de mii de franci anual"! Cum Grassou apăruse într-o postură avantajoasă în perioada tulburărilor din 12 mai, a fost numit ofițer al Legiunii de Onoare. Este șef de batalion în Garda Națională. Muzeul din Versailles găsește cu cale să-i comande pictarea unei bătălii acestui cetățean atît de admirabil, care cutreieră Parisul, doar-doar și-o întîlni vreunul din vechii camarazi, pentru a-l informa cu un aer degajat: „Regele mi-a dat să fac o luptă".[1]

„D-na de Fougères își adoră soțul căruia i-a dăruit doi copii. Acest pictor, tată și soț iubitor, nu poate totuși scăpa de povara unui gînd fatal: artiștii își bat joc de el, numele său este un cuvînt de dispreț în ateliere; foiletoanele nu se ocupă de lucrările sale. Dar el lucrează neîncetat și năzuiește spre Academia, unde va intra".

Acești pictori la modă, sărbătoriți la curte, înnobilați, decorați, cu o ținută elegantă au tot ce le trebuie pentru a intra în grațiile societății burgheze; cu atît mai mult cu cît, fără nici o dificultate, își vînd pînzele pe un preț de 20 000 pînă la 50 000 în timp ce, în aceeași epocă, Curtea cumpără bombănind *Pluta Meduzei* cu 6 100 de franci, și cu cinci ludovici mai puțin *Masacrul din Chios*.

Caravaggio, o dramă istorică în trei acte de Desnoyer și Alboize, jucată pentru prima oară la Ambigu, pe data de 26 aprilie 1834, ilustrează

[1] H. de Balzac, *Pierre Grassou.*

perfect reacția romantică a societății burgheze față de pictori. Scena se petrece în palatul marelui duce de la Milan. Curtea așteaptă verdictul unui juriu însărcinat cu desemnarea celui mai mare pictor al epocii. Miza este foarte mare: învingătorul, fără să se țină seama de rang sau de origine, va putea cere mîna fiicei marelui duce. Rămîn în arenă cavalerul d'Arpino și Caravaggio. Drama vrea să ia locul poveștilor cu zîne dar, element nou, pictorul înlocuiește aici personajul cîrpaciului și al luptătorului. Dar chiar acești mari amatori de melodramă, gata să se emoționeze la ideea că prinții acceptă o astfel de mezalianță, s-ar mînia foarte, dacă fiica lor ar vrea să se mărite cu un pictor.

La finele primului act, problema se complică (sîntem la Ambigu). Cavalerul d'Arpino este neliniștit, o iubește pe prințesă. Confidentul său se străduiește să-l calmeze. Este adevărat, zice el, că bravul „Caravaggio are o minte strălucind de genialitate și că totul la el dovedește că avem de-a face cu un veritabil artist; dar dreptatea înainte de orice: dumneavoastră sînteți nobil iar Caravaggio este om de rînd. Deci, chiar dacă omul de rînd merită premiul, nobilul îl va lua, altfel, la ce dracu îți servește faptul că ești de viță aleasă".

Dar vai... juriul, orbit de pasiunea pentru artă, îl încoronează pe Caravaggio. Acesta din urmă acceptă decizia, dar plin de semeție refuză titlul de conte.

Ducele (care insistă):

Cu acest titlu veți fi onorat și respectat, veți avea armoarii pictate pe casă.

Caravaggio (demn și mîndru):

Îmi ajunge faptul că mă pricep să le pictez mai bine ca altul fără să le am la mine.

La finele actului trei, la sfîrșitul unui duel care îi pune față în față pe Caravaggio și cavalerul d'Arpino — a trebuit cu acest prilej să accepte înnobilarea — omul de rînd își învinge adversarul, cucerind inima frumoasei ducese care,

în culmea extazului, exclamă „O! Doamne, îți mulțumesc!..."

Pentru cel care pictează conform exigențelor gustului oficial, aurul și medaliile vin de la sine, ori care ar fi vîrsta artistului. Bătrînul cavaler care i se adresează lui Schinner, una din gloriile Salonului, îi spune: „Talentul are mari privilegii, domnule, adăugă el, privind panglica roșie a artistului. Această distincție pe care noi sîntem forțați s-o cucerim cu prețul sîngelui nostru și după îndelungate servicii, dumneavoastră o obțineți de tînăr"[1] (Schinner avea douăzeci și cinci de ani).

Legiunea de onoare avea o importanță atît de mare, încît miniaturistul Lefèvre care frecventa atelierul lui Ingres se specializase în executarea decorațiilor. El finisa lucrările confraților săi și cerea doi franci pentru cruce și un mic supliment pentru decorațiile străine.

Începînd cu Imperiul, Legiunea de Onoare înlocuiește titlurile de noblețe. Ne vine greu să ne imaginăm astăzi importanța pe care compatrioții noștri din secolul al XIX-lea o acordau Crucii de onoare: din ziua în care numele lui Troyon apare în *Buletinul oficial* tablourile sale și-au mărit prețul de la 500 de franci la 6 000, 8 000 și 10 000 de franci.

Chiar și impresioniștii acordă importanță acestor zorzoane, iar dacă Manet îi scrie lui Fantin-Latour, la 26 august 1868: „Millet a făcut bine că nu s-a dus să-și pună scîrba asta de zorzoană (Legiunea de Onoare) bună pentru copii și de-al de Cassagnac, și dacă-l stimez cu adevărat este pentru că nu o poartă" nu înseamnă că în clipa cînd o primește și el, treisprezece ani mai tîrziu, nu este extrem de fericit.

Dealtfel Gambetta a trebuit să depună eforturi imense pe lîngă președintele Grévy pentru a-l convinge să semneze decretul: „Manet, zicea președintele furios, Manet! A nu! asta-i prea de tot"!

[1] H. de Balzac, *La Bourse.*

Din clipa în care pictorii doresc să se integreze burgheziei, adoptă, așa cum au procedat și confrații lor în ajunul revoluției, un aspect exterior banal. Numeroși artiști aspiră să trăiască la fel ca toată lumea. Nu mai simt nevoia să se deosebească de omul de pe stradă, lucru nemaiîntîlnit de secole, cînd pentru a-ți marca deosebirea față de lucrătorul de rînd trebuia să fii bine îmbrăcat sau să arborezi, dacă era posibil, ceva lanțuri de aur.

La Florența la sfîrșitul secolului al XV-lea, în timp ce majoritatea artiștilor umblă îmbrăcați la fel ca lucrătorii „mecanici" cu o tunică lungă strînsă la mijloc de o curea și cu o mantie ajungînd pînă la jumătatea piciorului, cîțiva privilegiați arborează cu orice ocazie „haine de sărbătoare". Dello un pictor florentin de la începutul secolului al XV-lea, atașat la curtea regelui Spaniei, ajunge pînă la urmă să fie considerat nobil și nu mai pictează decît „îmbrăcat în veșminte de brocart".

Cînd, cu prilejul unei sărbători, Cosimo de Medici vrea să-și manifeste admirația față de Donatello, îi dăruiește o garderobă nouă compusă dintr-o mantie roz, un capișon și o capă. Artistul îmbracă hainele, dar două zile mai tîrziu, le aruncă, spunînd: „Sînt prea fine pentru mine". Fiul unui dărăcitor de lînă, Donatello nu se simțea în largul său în aceste zorzoane prețioase.

După ce s-au îmbrăcat timp de secole cu bulendre muncitorești, artiștii care frecventează societatea aristocratică acordă o mare atenție ținutei exterioare. „Poussin, ne informează Bellori, avea o comportare decentă, veșmîntul său nu era splendid dar sobru și îi făcea cinste..." Unii se travestesc în gentilomi, comportîndu-se la fel ca acești burghezi înnobilați și mai grijulii în ceea ce privește eticheta decît primul duce al Franței. Imediat după revoluție, influențați de Rousseau sau de Ossian, îndrăgostiți de „anticomanie", pictorii se dedau la tot felul de excentricități. În 1800, Maurice Quay, care se pretinde discipolul lui Homer și al lui Fidias, recomandă restaurarea costumului grecesc, și, cu barba în vînt, cu toga atîrnîndu-i pe pămînt cutreieră piața Concorde predicînd trecătorilor înspăimîntați teorii estetice „primitiviste". Către 1805 Minrose, și el elev al lui David, cu pletele pe umeri și cu barba pînă la buric, ține discursuri despre morală, iar Guivara, în Bois de Boulogne, recită noaptea, înconjurat de cîțiva discipoli, poeme din Ossian. Arestată de jandarmi, toată această lume bună este condusă la prefectura poliției unde luați la întrebări excentricii primesc poruncă de la comisarul, mai puțin liberal decît în zilele noastre, să se radă și să se îmbrace „cum se cuvine".

Începînd cu Restaurația, pictorii își manifestă bucuros gustul pentru libertate și un anume dezinteres față de problemele materiale. Încălcînd în mod deliberat aceste bune maniere, expresia unei societăți stabile, ei adoptă bucuroși o atitudine agresivă și militantă care se trădează în orice clipă și sub toate formele.

Pe tot parcursul secolului al XIX-lea, romancierii, de la Balzac la Flaubert, de la Goncourt la Zola, se complac în a descrie pictorii ca pe niște bădărani, gata să șocheze, să facă farse de un gust îndoielnic; manifestări interpretate ca o dorință de a străluci în detrimentul burgheziei.

În tagma pictorașilor este la modă — să fie asta o manieră de a-și manifesta agresivitatea față de burghezie? — cultivarea nespălatului. Această frază a lui Balzac pusă în gura unuia dintre personajele sale este revelatoare: „se spune că X... va lucra în acuarelă... va fi prima oară cînd se va folosi de apă".

Romancierii sau ziariștii din secolul al XIX-lea nu uită niciodată să sublinieze aspectul „lățos" al pictorașilor pe care Daumier, Devéria sau Henri Monnier îi reprezintă hirsuți, bărboși, îmbrăcați în haine îndoielnice.

În 1870, nimeni nu-l poate lua în serios pe Cézanne, nebărbierit, îmbrăcat cu o vestă roșie sub un sacou decolorat. Întrebat de Edouard Manet: „Și ce pregătiți pentru Salon, D-le Cézanne?"

acesta din urmă îi răspunde: „o oală cu rahat". Aceluiaşi, îi spune într-o zi: „Nu vă întind mîna domnule Manet; nu m-am spălat de opt zile".[1]

Aspectul cel puţin ciudat al lui Gauguin îi va surprinde pînă şi pe locuitorii insulei Tahiti. „Încă de la debarcarea sa Gauguin atrăsese privirile indigenilor, provocînd uimirea şi glumele mai ales ale femeilor. De statură înaltă, drept, bine legat, arborînd, în ciuda curiozităţii sale deja treze şi a grijii pentru viitoarele lucrări, un aer de măreţie şi de profund dispreţ... Ceea ce reţinea în deosebi atenţia la Gauguin erau pletele sale lungi şi cărunte, atîrnîndu-i în falduri peste umeri de sub o mare pălărie de fetru maron cu boruri largi, gen cow-boy... fapt care a făcut ca în aceeaşi zi să fie numit *taata-vahiné* (bărbat-femeie)... Informat pe loc, Gauguin la început a rîs, dar după cîteva săptămîni şi forţat de căldură şi-a tăiat pletele după moda tuturora"[2].

Lucru destul de ciudat, în vreme ce pictorii oficiali şi la modă se arată în public în veşminte fanteziste, — Meissonier poartă veste de culoare roşie şi cizme de cavaler — artiştii de avangardă Manet, Seurat sau Renoir, pentru a-şi linişti clientela, se îmbracă în hainele cele mai burgheze.

Aşa cum în urmă cu douăzeci şi trei de secole unii pictori greci purtau togi vărgate cu dungi aurii şi în culori ţipătoare, artiştilor secolului XX le place să se arate în public în „uniformă". Satisfacţia vădită pe care unii par a o avea apărînd îmbrăcaţi în „vechituri" mînjite de vopsea demonstrează dorinţa de a marca distanţele care-i separă pe oamenii inspiraţi de masa comună. Haina sau mai degrabă vechitura, nu evocă oare ideea de uniformă (uniforma sau antiuniforma) cu intenţia de a marca gustul pentru independenţă al celui care o poartă? Marcel Aymé, în *La convention Belzébir*, subliniază acest dezinteres faţă de problemele materiale atît de apt să tulbure ordinea stabilită: întrebat ce l-a determinat să

[1] M. Elder, *A. Giverny, chez Claude Monet*, Paris, 1924.
[2] *Mémoires du lieutenant d'infanterie de marine Jénot.*

provoace moartea unui pictor, un cetăţean răspunde: „ţinuta neîngrijită". Criminalul nu pricepuse că acest obicei al artiştilor de a-şi îmbrăca cu orice ocazie haina de lucru însemna de cele mai multe ori că în pictor nu sălăşluiesc două fiinţe: omul de meserie şi omul trîndav. Acest om bănuit a nu lucra şi care, în mod paradoxal, este mereu gata de lucru, nu poate desigur concepe să-şi părăsească costumul pătat, puloverul ars de transpiraţie aşa cum îţi dezbraci salopeta pentru a redeveni un personaj oarecare.

La fel cum, pe tot parcursul secolului al XIX-lea, pictorii afectează nepăsarea faţă de ceea ce societatea numeşte „bunele maniere", în epoca noastră regăsim dorinţa de a uimi. Unii organizează *happening*-uri în propriile ateliere de lucru, alţii îşi primesc prietenii în locuinţele medievale, după ce în prealabil i-au transportat cu Rolls-ul personal de la aerodromul învecinat.

A CREA ÎN DURERI

Întrucît temele sfîşietoare încîntă pe amatorii de serenade, biografii şi moraliştii aproape tuturor secolelor subliniază binefacerile sărăciei, acest imbold folosit de destin pentru stimularea geniului. Se creează mai bine în durere...

La sfîrşitul ultimului secol, dacă se admitea că muzica lui Mendelsohn era fermecătoare, ea era considerată mai degrabă superficială. Iată, spuneau unii, răzbunarea soartei; acest muzician, fiul unui bogat bancher, şi care foarte de tînăr a avut o orchestră la dispoziţie, n-a fost constrîns să lupte, dată fiind averea familiei, cu toate greutăţile pe care *ar fi trebuit* să le întîmpine. Bogăţia, viaţa uşoară riscă să fie o grea ţară pentru creator, capabilă să-i compromită pentru totdeauna opera şi reputaţia, afară de cazul în care boala, necazurile familiare, o moarte prematură, n-ar interveni la timp pentru a-i contracara efectele dăunătoare.

Artistul, mai mult decît oricare altul, trebuie să merite totul și singura șansă care i se tolerează nu poate proveni decît din miracole. Vorbind despre „comoditățile vieții" un autor anonim scrie în 1749 că „din punct de vedere moral ele sînt dăunătoare progresării elevilor, omul înstărit ajungînd rar la perfecționarea artei sale. Dimpotrivă, trebuie să lucrezi din greu și să trăiești în mizerie. Dorința de a scăpa de mizerie ne face curajoși și îndemînatici"[1].

Pentru acești moraliști această epocă de încercare reprezintă un fel de purgatoriu. Mulți artiști, departe de a protesta împotriva unei asemenea atitudini, par s-o accepte cu resemnare, afirmînd că banii sînt un bun necesar, poate, dar în toate cazurile demn de disprețuit. Da Vinci îl sfătuiește astfel pe un tînăr artist: „Dacă urmărești mai întîi să-ți strîngi un capital bănesc care să-ți asigure bătrînețele, strădaniile tale vor risca să-ți scurteze zilele, iar viața ta va fi plină de vise și de speranțe deșarte".

În secolul al XVI-lea, Vasari ridică și el această problemă a banilor și se străduiește, el care a reușit cel mai bine dintre toți ducînd un trai fastuos în societatea celor mari, să justifice nenorocul care se ține scai de unii dintre confrații săi. În biografia lui Perugino, autorul subliniază gradul în care lipsa a ceea ce numim astăzi „minimum vital" stimulează talentul. Ca să-și amelioreze situația Perugino a fost nevoit „să doarmă luni în șir, din lipsă de pat, într-un cufăr. El și-a făcut din noapte zi, iar mai tîrziu însușindu-și această deprindere n-a mai cunoscut altă plăcere decît aceea de a-și perfecționa arta și de a picta fără întrerupere... Dacă ar fi avut din ce trăi, poate că bogăția i-ar fi barat drumul spre glorie, tot astfel cum sărăcia i l-a deschis, iar nevoile l-au împins către ea..."

O astfel de atitudine fatalistă și moralizatoare regăsim și la istoriografii lui Poussin care laudă

[1] Citat din L. Courajod: *L'Ecole royale des élèves protégés*, Paris, Dumoulin, *1874*

dezinteresul și luciditatea artistului. O persoană de neam care făcea mare caz de pictură arătîndu-i un tablou de al său își atrase această sentință *„Signore non vi manca altor ch'un poco di necessita"*.[1] Cîțiva ani mai tîrziu, Dubos, reluînd fraza lui Carol al IX-lea: „E bine ca atît caii cît și poeții să fie bine hrăniți însă nu îngrășați", se străduiește să demonstreze în mod și mai subtil că plăcerile te îndepărtează de la lucru tot atît cît și sărăcia.

În realitate, pînă în epoca romantică, nimeni nu părea să se plîngă, nici să se ridice împotriva nedreptăților vieții. Dacă vreun eveniment fericit apare la vremea hotărîtă, acesta nu e decît o dovadă suplimentară, un aperitiv al fericirii pe care cerul o rezervă aleșilor săi și în mod deosebit celor care se trudesc. Celor nevoiași le este deajuns îndîrjirea dar pentru genii miracolul este o necesitate. Anecdota cu privire la firma pictată de Chardin relatată de gazetele epocii este semnificativă pentru importanța pe care majoritatea, chiar și membrii Academiei, o acordau „semnelor".

Un chirurg, prieten cu tatăl lui Chardin, îi comandă tînărului pictor, pe atunci necunoscut, o firmă pentru prăvălia pe care voia s-o deschidă. În locul veșnicelor imagini, bisturii, trepane și curete, Chardin desenează o ciudată compoziție: un om rănit de o lovitură de sabie zace în prăvălia practicianului. Comisarul, paznicul, curioșii care fac cerc în jurul chirurgului (acesta sondează rana), conferă scenei un climat pe cît de pitoresc, pe atît de dramatic. Cu o oră înaintea deschiderii, Chardin își agăță firma. Mulțimea se adună, toți privesc în sus; fiecare comentează compoziția. Chirurgul alertat de rumoarea străzii iese din magazin, amenință cu supărarea, dar pînă la urmă zîmbește, convins de eficacitatea publicitară a firmei sale. Seara tot Parisul vorbește despre tablou; academicienii înșiși se

[1] Abatele Bordelot, *Remarques et réflexions critiques, morales et historiques*, Paris, 1692.

abat din drum pentru a-l admira. A doua zi, toată lumea laudă meritele tînărului Chardin.[1]

Istoria picturii abundă în fapte asemănătoare. La cotitura unui drum, Cimabue surprinde un tînăr păstor desenîndu-și, cu ajutorul unei pietre ascuțite, turma de oi pe o piatră plată și lustruită. Îndemînarea păstorului este atît de evidentă încît Cimabue îl ia cu sine. Astfel a debutat Giotto...

Filippo Lippi se semnalează atenției profesorului său desenînd pe marginea caietelor, în loc să-și facă temele. Quentin Metsys își părăsește nicovala pentru paletă vroind să seducă o frumoasă care disprețuia fierarii.

Această intervenire aproape supranaturală a hazardului ajută la marcarea etapelor interminabilului calvar pe care trebuia să-l parcurgă debutantul pentru a ajunge cel mai adesea la neant. Fără să ne furnizeze alte detalii, autorii ne invită să ne uimim de aceste întîmplări oarecum miraculoase.

Morala: dîrzenia și perseverența sînt, pînă la urmă, recompensate. În realitate ceea ce ni se pare cel mai uluitor este lipsa de curiozitate a majorității memorialiștilor sau chiar a istoricilor de artă ai epocii față de mobilurile estetice sau psihice care au fost cheia succesului unuia sau altuia dintre artiști. Totul se șterge în fața intervenției acelui *deus ex machina* care apare la momentul potrivit pentru salvarea artistului ales.

Viața demnă de plîns a cîtorva pictori de la Daumier la Sisley a permis unui număr mare de biografi să brodeze tot felul de inepții pe tema sărăciei întreținută de nenoroc.

De data aceasta nu mai este vorba despre eroul creat de Vasari care după ce a fost mult timp disprețuit ajunge la glorie grație unei intervenții cvasi-supranaturale ci despre omul care a ales martirajul, și care, cu fruntea încinsă de o co-

[1] Ph. de Chennevières, *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture et de sculpture*, Paris, J. B. Dumoulin, 1854.

roană de spini, invizibilă pentru majoritate, trece din încercare în încercare fără speranță de izbăvire. Doar moartea eliberatoare aduce în sfîrșit dreptate geniului apărut prea devreme pentru timpul său. Apoteoza nu este cu putință decît după calvar: Van Gogh, Soutine, Modigliani devin încarnările perfecte ale acestui nou tip de artist, într-atîta încît nefericirea lor ne apare a fi însăși semnul genialității.

De cîteva decenii autorii s-au specializat în publicarea de biografii sfîșietoare. Imaginea umanistică a pictorului cu pălărie rotundă și cu lavalieră a fost înlocuită cu aceea a pictorului damnat. Vitrinele librăriilor gem de astfel de lucrări; astfel se desfășoară legenda sfîșietoare a lui Van Gogh (urechea tăiată), a lui Gauguin trădat (tristul Tahiti), legenda agoniei lui Soutine (sau consecințele nefaste ale alcoolismului), a lui Modigliani blestematul (sau pericolele drogului). Cărțile, cinematograful, televiziunea, benzile desenate chiar ne vorbesc despre viața halucinantă, desnădăjduită, despre destinul tragic al acestor ocnași ai penelului. Niciodată morții n-au avut parte de atîtea „*Vieți*". Această literatură demonstrează perfect sentimentul de culpabilitate încercat de societatea de astăzi față de condiția pictorilor din secolele trecute.

Expresia chiar de „Viață de artist" sugerează nu numai deprinderi dezordonante, un anume gust pentru boemă, dar mai ales atitudinea adesea ambiguă a artiștilor față de problemele financiare.

Degas reacționează adesea față de această problemă într-un mod violent și contradictoriu. El nu dă nici o importanță banului, detestă faptul că lucrările sale sînt obiectul unor licitații prea mari. Cînd, după o vînzare cineva îi spune: „S-a dus, domnule Degas, timpul cînd vindeați o capodoperă cu 100 de franci", artistul îi răspunde: „De ce capodoperă?... Dac-ai ști ce mult regret timpurile acelea! Eram poate de pe atunci calul de curse pe care se miza, dar cel puțin n-o știam..." Într-o zi, se plînge: „Știți cît de neplăcut

îmi este să vînd, şi că nădăjduesc mereu să fac lucruri mai bune". Dar a doua zi îi mărturiseşte prietenului său Renoir: „Şi, mă rog, de ce facem tablouri, dacă nu pentru a *le* vinde".[1] Acel *le* însemna „articolele" sale, cum îşi poreclea în mod ironic pastelurile pe care Durand-Ruel i le cerea preferîndu-le pînzelor: pastelurile se vînd mai bine.

În zilele noastre chiar, în ciuda prestigiului de care se bucură oamenii bogaţi în societatea capitalistă, poziţia pictorului în această materie rămîne ambiguă. „Efectul traumatizant al gratificării excesive îl egalează, poate, pe cel al retribuţiei derizorii căci, în ambele cazuri, sentimentul obscur al justiţiei imanente care rămîne ultimul refugiu al artistului este în mod inevitabil ultragiat." Nicolas de Staël cu cîteva săptămîni înaintea morţii repeta mereu: „Am cîştigat patruzeci de milioane cu pictura mea... e un lucru de neimaginat".[2]

Romanticii sînt poate singurii care au putut scăpa de acest „efect traumatizant". În 1818 Ingres scrie: „Deoarece cînd pictez vreau să fac un lucru bun, lucrez încet, şi, în consecinţă, cîştig puţin... Eu, bietul de mine cu munca cea mai asiduă, şi îndrăznesc să spun de calitate, mă aflu la treizeci de ani doar cu o mie de scuzi economisiţi. Şi unde pui că trebuie să trăieşti în fiecare zi. Dar concepţiile mele, conştiinţa curată şi dragostea faţă de artă îmi dau curajul ajutat şi de calităţile unei excelente soţii, să mă consider destul de fericit[3]".

Iar Delacroix, cu onestitatea şi luciditatea care-l caracterizau, nu dă oare problemei acesteia o soluţie destul de satisfăcătoare? „Am înţeles din vreme cît de necesar este să ai un pic de avere cînd eşti în situaţia mea. Mi-ar fi la fel de ne-

---

[1] Citat de Th. Nathanson, *Peints à leur tour*, Albin Michel, 1948.

[2] R. Lebel, *L'Envers de la peinture*, Editions du Rocher, 1964.

[3] P. Courthion, *Ingres raconté par lui-même et par ses amis*, Genève, Cailler 1947—1948.

plăcut să fiu foarte bogat ca şi de a fi sărac cu totul. Demnitatea, respectul faţă de sine, sînt lucruri care nu se pot concepe decît avînd un anume grad de bunăstare. Iată ce apreciz eu şi ceea ce cred că este absolut necesar, mai mult decît micile comodităţi pe care ţi le dau o mică bogăţie. Consecinţa imediată a acestei necesităţi de a trăi în independenţă este liniştea spirituală, faptul de a fi scăpat de necazuri şi de demersurile infame pe care le aduc după ele încurcăturile financiare. E nevoie de multă prudenţă pentru a ajunge la această stare necesară, iar ca să te menţii în ea trebuie să ai mereu în faţa ochilor necesitatea acestui calm, a acestei absenţe a grijilor materiale, care-ţi îngăduie să te consacri în întregime idealurilor înalte şi care-ţi salvează sufletul şi spiritul de la degradare"[1].

Societatea contemporană, care continuă să se zbată în contradicţiile ei este deosebit de preocupată de raporturile dintre pictor şi bani. Ea se simte mereu cu conştiinţa încărcată văzînd că o pînză de Rembrand, de Watteau sau de Gauguin oferită altădată în schimbul costului unui dejun prost, se vinde acum la echivalentul preţului unui imobil situat pe bulevardul Foche sau pe Park-Avenue. Se înduioşează de soarta pictorilor „damnaţi" sau nerecunoscuţi; varsă o lacrimă pe cele trei sute de pagini legate în imitaţie de piele şi care povestesc despre destinul tragic al lui Gauguin, dar se bucură la ideea că protectorii defunctului, abonaţi poate la *Financial Times*, vor afla că totalitatea operei marelui dispărut, mort fără să fi primit mandatul de 300 de franci aşteptat săptămîni de-a-rîndul în schimbul unei pînze de-a sa atinge în 1970 suma de cca 200 de miliarde de franci vechi. Daumier, Millet, Pissarro, Sisley, Seurat, Modigliani, incapabili să facă faţă necesităţilor vitale, ale lor şi ale familiilor, bănuiau oare că suferinţa lor era sortită să lase urmaşilor doar grija de a citi, în fiecare săptămînă, buletinele societăţii dreptului de autor; negustorilor de tablouri

---

[1] E. Delacroix, *Journal*, 4 octobre 1854, Plon 1932.

pe aceea a speculației fără riscuri; editorilor pe aceea a publicării de biografii înduioșătoare, iar actorilor, cineaștilor, funcționarilor însărcinați cu evaluarea obiectelor scoase la vînzare, și în sfîrșit experților pe aceea a perceperii dijmei prevăzută pe operele de geniu? Și totuși lucrul acesta nu-i împiedică, chiar pe cei extrem de aprigi cînd e vorba de interesul lor personal, să fie oarecum șocați cînd află că un mare pictor, preocupat de bunul mers al afacerilor sale, își girează „interesele“ cu grija pe care o depune proprietarul vinicol pentru o cît mai bună valorificare a produsului viței sale.

La drept vorbind artiștii emoționează și derutează omul de pe stradă, obișnuit să trateze „afaceri“ în care bunul simț îți impune satisfacerea oarbă a gusturilor clientelei. Ca să vinzi trebuie să produci ceea ce place, iar pentru asta trebuie să creezi sau să urmezi moda. Publicul nu poate discerne datorită căror motive pictorii sau sculptorii dotați cu o fire orgolioasă și intransigentă, refuză să facă cea mai neînsemnată concesie, ca de pildă să schimbe subiectul sau să-și modifice stilul pentru o mai bună vînzare a produsului activității lor. El încearcă un vag sentiment de culpabilitate aflînd, dintr-un fapt divers de patru rînduri, că anume artist, întrezărit cu prilejul unei expoziții, strivit de greutățile din ce în ce mai apăsătoare ale mizeriei, s-a sinucis de curînd.

SINUCIDEREA

Din statisticile ultimilor cincizeci de ani reiese că intelectualii și printre ei artiștii sînt mult mai tentați decît alții să-și pună capăt zilelor. Din lipsă de documente, nu se știe dacă sinuciderile erau frecvente și sub Vechiul Regim. Dar citind gazetele acelor timpuri se pare că oamenii nu se prea gîndeau la sinucidere, îndeosebi din pricina intransigenței Bisericii față de acest act. O sentință dată la 4 iunie 1548 de către judecătorul de la Saint-Germain hotărăște ca leșul lui Barthelemy

de Miniato, pictor imagier, care s-a sinucis „să fie tîrît pe o targă de nuiele pînă la furcile de spînzurătoare ale justiției și acolo să fie îndată atîrnat de un stîlp legîndu-i-se la gît funia cu care defunctul se spînzurase.“

La Roma în secolul al XVI-lea, se semnalează mai multe tentative de sinucidere din partea artiștilor. La Paris, în 1726, pictorul Jean-Baptiste Nattier, acuzat de sodomie, se spînzură în celula închisorii: „Numitul Nattier, pictor de goblenuri și membru al Academiei, acuzat și vinovat de sodomie, a considerat potrivit să nu-și aștepte condamnarea și s-a omorît la Bastilia în noaptea de 22 spre 23 mai, lăsînd scris că se confesase... și că pentru a evita infamia supliciului a hotărît să se spînzure, ceea ce a și făcut“.[1]

În 1737, Fraçois Lemoyne, epuizat de munca depusă pentru pictarea a două plafoane aparținînd castelului de la Versailles, copleșit de durere la anunțul morții soției sale, pradă „invidiei cîtorva dintre confrații săi care nu pierdeau nici un prilej să-l amărască de cînd fusese numit Prim pictor“ și-a străpuns trupul cu nouă lovituri de sabie. „În 1823, Prud-hon, traumatizat de problemele pe care i le ridica o viață conjugală ilegală, se sinucide tăindu-și beregata cu un brici. Léonor Mérimée îi scrie lui Simon-Jacques Rochard: „Ai aflat din presă că unul dintre cei mai pricepuți pictori din Geneva, Léopold Robert, și-a tăiat beregata, nu se știe de ce...“.[2] Pictorul Jules Hérau, numit conservator al Luvrului în timpul Comunei și acuzat mai apoi că ar fi participat la ea, temîndu-se ca Direcția bele-artelor să nu-l dușmănească, a preferat să se omoare.

De la bietul Octave Tasaert, orb de 10 ani, la Modigliani, la Nicolas de Staël, lista celor care, incapabili să învingă greutățile vieții, și-au pus capăt zilelor, este nesfîrșită.

---

[1] *Appendice du Journal de la Régence* (1715—1723) Paris, H. Plon, 1865 de J. Buvat.

[2] Scrisoare datată 9 aprilie 1836.

LOCUINȚA

Ambientul, acest termen creat de sociologii de astăzi, desemnează factorii materiali și morali care pot altera psihicul individului, îndemnîndu-l să adopte o atitudine „asocială". Știm de pildă rolul determinant pe care-l au condițiile de locuire în comportamentul păturilor sărace.

Unele documente ne oferă o imagine despre cum arătau locuințele săracilor: cocioabe, vizuini, aproape întotdeauna din lut. Încăperile minuscule din „casele de închiriat", sînt un fel de mușuroaie de termite construite în înălțime așa cum se văd în tablourile lui Hubert Robert sau ale lui Jonkind, și din care ni s-au păstrat și azi cîteva exemplare în preajma pieței Halelor. Case lipsite de cea mai neînsemnată comoditate. Locatarii trebuiau să se aprovizioneze cu apă de la fîntînile publice sau de la puțurile individuale.

Se înțelege că decît să locuiască în aceste condiții, artiștii au preferat să fie oaspeții amatorilor bogați sau ai congregațiilor religioase. Abația Saint-Germain-des-Prés, de exemplu, era unul din locurile preferate de pictori: ea adăpostea o foarte importantă grupare industrială și comercială supusă autorității absolute a judecătorului mănăstirii. Conducîndu-și oamenii după exemplul altor șefi de corporație, acesta avea puterea de a conferi azil artiștilor, de a găzdui maeștrii, de a urmări pe lucrătorii independenți care încercau să se sustragă regulamentelor și impozitelor. Saint-Germain-des-Prés constituia într-un fel o mică cetate independentă în care se găsea strictul necesar unui trai plăcut.

Calicii, adesea în imposibilitatea de a-și închiria o cameră, trăiau prin cîrciumi; sala comună le servește de atelier iar bețivanii de model. Doar un climat de adevărată fraternitate face adesea ca această viață să pară mai puțin crudă. E de ajuns să ai o scrisoare de recomandare către un artist pentru a găsi, la sute de leghe, adăpostul, hrana și învățătura chiar. Nimic de mirare, deci, dacă viața cotidiană este presărată mai mult

decît în zilele noastre de tot felul de incidente în care hazliul rivalizează cu sordidul sau cu tragicul. Dovadă aventurile prin care au trecut Philippe Vleughels și tovarășul său Wolfar, tineri ucenici din Anvers, trimiși la Londra, apoi la Paris în vederea perfecționării lor în meseria de pictor.

Odată debarcați, cei doi tineri sînt jefuiți de bandiți și fără nici un bagaj ajung odată cu zorii la porțile capitalei. Ore întregi rătăcesc în căutarea domiciliului lui Van Mol, pictorul pentru care au o scrisoare de recomandare. La răscrucea străzii Dauphine, incapabili să lege două vorbe în franțuzește, ei trag un trecător de mînecă. Acesta mort de frică — crezuse că are de-a face cu niște răufăcători — pricepe pînă la urmă că tinerii se interesau de Van Mol, pictorul regelui. Norocul era la răscruce; trecătorul nu era altul decît pictorul Bourdon care îi conduce în strada Tarane la prietenul său Van Mol. „Van Mol îi primi cu bunătate" dar cum nu avea unde să-i cazeze, îi trimise la vecinul său, aurarul, care îi conduse la La Chasse, în strada du Four. Acesta era un fel de refugiu al pictorilor care, la ora aceea, se aflau cu toții la masă; „noii veniți fură întîmpinați cu căldură, li se oferiră locuri, și aci își găsiră prieteni, cazare, chipuri plăcute și masă bogată". A doua zi, după ce li s-a dat ceva lenjerie, fură duși să admire un tablou al lui Poussin care tocmai fusese plasat (era în jurul anilor 1641) la noviciatul iezuiților. Lipsiți de bani găsiră de lucru la Dl. Héraut, pictor de flori.

LA LUVRU

Dar cei mai privilegiați dintre artiști rămîn oaspeții regelui Franței. Acest drept de rezidență datează din 22 decembrie 1608. Henric al IV-lea care ambiționa să facă din Luvru un fel de hotel unde să trăiască și să lucreze în mod liber pictorii, sculptorii și arhitecții cei mai de seamă ai regatului, hotărăște să li se repartizeze „la fel

ca celor mai îndemînatici lucrători" locuințele situate deasupra marii galerii. Cînd, cu circa cincizeci de ani mai tîrziu, academicienii se instalează la Luvru, pictorii și sculptorii se luptă nu numai pentru păstrarea celor cinci săli mari și a altor patru mai mici pe care le ocupă dar tind să se răspîndească aproape peste tot. Obținînd dreptul temporar de a se instala în încăperile libere, rămîn aici pentru toată viața.

Începînd cu sfîrșitul secolului al XIV-lea, Parlamentul din Paris trebuie să facă față unui aflux continuu de muncitori străini și țărani care se instalează definitiv în cetate. Francisc I întîmpină cele mai mari dificultăți în găsirea unei locuințe pentru Cellini. Un secol mai tîrziu, Poussin amenințat cu exproprierea, îi scrie lui Chantelou: „Să i se îngăduie oare unui om ca Samson să izgonească din casă un virtuos cunoscut în toată Europa?"[1]

Vitet notează că „pe cînd trăia Ludovic al XIV-lea invazia Luvrului se menținea în anume limite. Cazarea era acordată doar cîtorva ofițeri ai Coroanei și, printr-o favoare specială primeau ateliere unii dintre artiștii eminenți . . . Dar, sub Regență, și în cei douăzeci și cinci sau treizeci de ani care urmară, n-a existat nici un pictoraș în grație care să nu-și aroge dreptul de a poseda un atelier la Luvru . . ." Artiștii se instalează în locuințele goale și chiar în baracamentele din curte ridicate pe vremuri pentru muncitori, unde trăiesc laolaltă cu nevestele, copii, animalele de casă și cîte odată chiar cu caii; grădinile de zarzavat le asigură traiul. Fiecare își amenajează interiorul după plac; se dărîmă pereți, se împart încăperile cu ajutorul scîndurilor din lemn alb, se fac spărturi în zid, se instalează sobe. Unii, ca de exemplu Joseph Vernet care, în 1763, cheltuiește aproape trei mii de livre, consacră sume importante pentru astfel de lucrări. Acest soi de babilonie — copiii se joacă de-a lungul coridoarelor care dau spre apartamente — nu e guvernat de nici un regulament interior. Toată această lume se spinează, flecărește, își face vizite. Cînd izbucnește Revoluția, douăzeci și șase de locuințe sînt ocupate: Fragonard locuiește în apartamentul nr. 2; familia Sylvestre, din tată în fiu profesori de desen pentru prinții Franței, locuiește la nr. 4; la nr. 7, ceasornicarul regelui moștenește încăperile lui Quentin de La Tour. Apartamentul nr. 10 este închiriat d-lui și d-nei Hubert Robert. La nr. 13 locuiește d-na Coster născută Anne Valayer, pictoriță de gen și de accesorii, membră a Academiei, iar la nr. 21 lucrează Jean-François Hue, pictor de marine, înconjurat de o numeroasă progenitură dedată aceleiași ocupații.

Majoritatea locatarilor indispuși de grămezile de murdării ce se adunau pe culoare o învinuiau pe d-na Hubert Robert, investită cu administrația, de lipsă de autoritate.

Igiena și curățenia lăsau mult de dorit! „Lîngă marile ziduri negre din spatele colonadei, un fel de imense cuvete serveau de latrine mereu deschise de unde exala un aer infect, care nu se împrospăta decît cu mare greutate . . . Ceea ce e greu de înțeles este faptul că majoritatea artiștilor acestei epoci, nevestele lor, fiicele lor, și amatorii opulenți care le frecventau atelierele, toate persoane bine crescute, superioare, atît în privința gustului cît și al deprinderilor, trăiau acolo fără ca nici una dintre ele să manifeste în mod expres oroarea pe care obscuritatea dezgustătoare a Luvrului trebuia în mod normal să le-o inspire[1]".

Cea mai mare parte dintre locatarii pensionați de Ludovic al XVI-lea sau de vreun prinț și găzduiți mai mult sau mai puțin gratuit de către rege, rămîn atașați regimului care le asigură viața. Suportă greu prezența adepților Revoluției. Familia Regnault, care ocupă apartamentul nr. 6, este ținută în carantină fiind considerată ca și David și Fragonard, un cuib de trădători preocupat să semene discordia în mica lor societate.

[1] Scrisoare datată din 18 iunie 1645 (N. Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, Hermann, 1964).

[1] E. J. Delecluze, *Louis David, son école et son temps*, Paris, Bourdier, 1862.

Primul consul, nemulțumit de astfel de moravuri și dornic să găsească un loc destul de prestigios pentru expunerea obiectelor de artă transportate din Italia, îl însărcinează pe Fontaine cu lichidarea acestei comunități anarhice. Toată lumea va trebui să părăsească locul pînă cel mai tîrziu în 1804; drept compensație fiecare menaj va primi după trebuință o pensie de 500 pînă la 1000 de franci.

ÎN STRADĂ ...

Artiștii se risipesc în locurile cele mai diverse. Unii se mută la Collège de Navarre sau la Collète des Grassins, din strada Amandiers; alții sînt găzduiți la călugării augustini sau la carmeliți. Capela de la Sorbona botezată cu acest prilej „muzeul artiștilor" este împărțită în ateliere. Îi întîlnim aici pe Prud'hon, Trégel și pe Bernardin de Saint Pierre, ale cărui certuri familiare amuză pe toți locuitorii... Dar locuințele de aici sînt precare și curînd pictorii traversează din nou Sena, răspîndindu-se de-a lungul străzilor Jean Jacques-Rousseau, Saint-Honoré, Croix-de-Petits-Champs, Richelieu, străzile din Faubourg-Montmarte, Faubourg-Saint Martin și du Temple. Un soi de falanstere iau ființă la hotelul Bullion și chiar în incinta mănăstirilor sau a bisericilor. Pentru pictarea scenei încoronării David dispune de vechea biserică de la Cluny în care primește vizita lui Napoleon, a Iosefinei și a cîtorva prieteni. Artiștii la modă închiriază mici palate situate la marginea cîmpiei Monceau și le dau spre decorare celor mai buni tapițeri. Isabey îi încredințează lui Percier și Fontaine grija decorării locuinței sale.

Aproape în aceeași epocă, cîțiva pictori romantici sau orientaliști manifestau o mare pasiune pentru obiectele insolite, mobilele din evul mediu și „minunile din Arabia", pretinzînd că decorul nu-i mai interesează. Girodet „își construise o casă foarte mare al cărei interior n-a fost niciodată decorat și nici chiar mobilat. Încăperile erau în-

țesate de magnifice mobile de Boule, vaze chinezești, cărți, arme prețioase; dar pereții erau netapisați, șemineurile fără pervaze iar în camera în care se afla patul său incomod, avea o masă rotundă stabilă, acoperită cu hîrtii scrise sau desene într-o veșnică dezordine. Acasă, costumul vechi și jerpelit pe care îl purta îi dădea o înfățișare cu totul sălbatică, dar cînd ieșea în lume își făcea toaleta cu afectare și cochetărie, parfumîndu-se chiar"[1].

În 1865, Alphonse de Neuville, al cărui carnet de comenzi era umplut cu doi ani înainte și care afirmă că tarifele sale erau cele mai ridicate, duce o dublă existență în hotelul său particular din strada Legendre. Aripa rezervată reședinței personale îngrămădește mobilele cele mai rare, piei de Cordoba, „trofeele luate de la inamic". În schimb, atelierul de lucru înțesat cu diverse oiști de artilerie găurite de cuie vechi, cuverturi, cearceafuri și saltele pătate cu sînge, fîn înverzit de umiditate — seamănă cu un depozit militar a doua zi după dezastru. Neuville, care nu pictează niciodată nimic „șic", are o manieră cu totul specială de a-și decora încăperea în care lucrează. „Istoric fidel al dramelor războiului, nu se înconjoară decît cu grozăvii pitorești... Prima sa grijă, cînd se instalează într-o casă nouă, este să tragă în perete cîteva gloanțe de revolver, în scopul creării de modele autentice pentru pînzele la care va avea nevoie de un zid ciuruit de gloanțe."[2]

Mimetismul mergea atît de departe la pictorii militari — majoritatea nu participaseră niciodată la un război — încît friza ridicolul. Théodore Sylvestre ne relatează vizita pe care i-a făcut-o lui Horace Vernet, pe atunci în vîrstă de șaizeci de ani: „Horace Vernet îmbrăcat într-o haină scurtă, gen corset, și cu un pantalon de husari,

[1] E. J. Delécluze, *op. cit.*
[2] P. Veron, *Les coulisses artistiques*, E. Dentu, 1876.

cu talia strînsă într-o curea, ca profesorii de gimnastică, își puse pe cap un chipiu de grenadiri cu galoane de argint, își îmbrăcă mantaua militară ornată cu nasturi avînd emblema națională și mă conduse repede în atelierul său de la Institut".

Cinematograful și televiziunea, travestind cocioabele în odăițe stil Ludovic al XIII-lea sau Ludovic Filip, prezentîndu-ni-l pe Watteau pe-rucat de Antoine, sau pe Michelangelo îmbrăcat de cel mai bun croitor din Cinecita, ne fac să nu băgăm de seamă cît de grele, de inumane chiar, erau condițiile de existență ale muncitorilor. Începînd cu secolul al XIX-lea, sîntem astfel tentați să judecăm viața oamenilor din trecut raportînd-o la a noastră.

Ne vine greu să ne imaginăm astăzi complicațiile care se iveau pe atunci din pricina lipsei de lumină. Ceara era atît de scumpă încît numeroși lucrători se culcau odată cu apusul soarelui. Michelangelo, care se trezea adesea în timpul nopții ca să lucreze, inventase să-și pună pe cap un fel de cască din carton de care era prinsă o lumînare. În felul acesta, motivul era luminat fără ca mîinile să-i fie stînjenite.[1]

Transporturile pe uscat sau pe apă erau scumpe și, pînă la mijlocul secolului al XIX-lea, oamenii săraci călătoreau pe jos. Aceste deplasări, care se făceau de preferință vara, sînt tot atîtea prilejuri de întîlniri neprevăzute, de aventuri. Tinerii pictori vizitează cu această ocazie orașele de artă. Ca să meargă de la Paris la Roma ei fac un ocol prin Padova și Veneția. Chiar și cei mai săraci nu șovăie să traverseze Franța pe jos pentru a ajunge în Capitală. Daubigny are ideea să parcurgă pe jos întreg traseul de la Broug-d'Oisans la Paris și se declară încîntat: „150 de leghe înseamnă cel mult 20 de zile. Cu 40 parale pe zi, asta face 40 de franci". În felul acesta Emil Bernard a parcurs, în mici etape, drumul din capitală la Pont-Aven.

[1] Ch. Clément, *Michel-Ange, sa vie et son oeuvre*, Revue des Deux Mondes, 1-er juillet 1859.

Atîtea dificultăți materiale care ar părea de nesuportat omului din zilele noastre au contribuit cu siguranță la anihilarea sensibilității strămoșilor noștri.

Media de viață umană, care ajungea uneori în jurul vîrstei de douăzeci și cinci de ani, numărul mare de femei care mureau la naștere, îi determinau pe strămoșii noștri să-și șteargă repede lacrimile. Pe atunci nimeni nu se mira prea mult de cele șapte sau opt căsătorii făcute de Gerritsz Cuyp — pictor la Dordrecht. Cum devenea văduv, se însura din nou.

Dificultățile materiale erau atît de mari încît pentru cîteva piese de aur destinul unei vieți umane era pus în joc. Karel Dujardin, în timpul unei șederi la Lyon, neputînd să-și plătească locuința, decît să fie închis preferă să se însoare cu gazda: o femeie bătrînă. O ia cu el în Olanda. Apoi într-o bună zi, sătul de a dormi cu proprietara, își încălță ghetele și pe motiv că iese să aspire aer curat, fuge în Italia de unde nu se mai întoarce niciodată.

Omul secolului XX își imaginează greu gradul de plictiseală generală al vieții de altădată. Din lipsă de distracții (și lucrul acesta nici măcar nu este un remediu contra melancoliei) bărbatul este obligat să se închidă în el însuși, sau să ceară ajutor tovarășei sale de viață. Femeia este un element social important în viața pictorilor.

În speranța de a-și ameliora viața și poate condițiile de locuit i se face curte „patroanei". Se caută să se cîștige favorurile fiicei care aduce ca dotă, odată cu talerii de aur o părticică din renumele părintesc și un colț în atelier. Uneori cel care propune căsătoria este chiar patronul. „Văzînd marile aptitudini ale elevului său (Mignard) și dorind să facă din el un pictor excelent, Vouet se gîndi să și-l aleagă ca ginere. Dar Mignard stăpînit de unica dorință de a-și per-

fecta arta, a preferat călătoria în Italia în locul unei căpătuiri care părea atît de avantajoasă".[1]

„Văduvele" care pot fi în același timp atît de miloase și atît de insuportabile, nu-și iau oare revanșa, ele care au acceptat cu atîta abnegație și infinită răbdare să trăiască în umbra unor astfel de oameni? Ele deasemenea se bucură de un anume succes. Persoane cu experiență, știu că pictorii trebuie să fie mereu și cu fermitate îndemnați să lucreze. Chardin, după ce s-a însurat prima oară cu o tînără fată ruinată și cu sănătatea șubredă, fapt care „l-a ținut mult timp într-o stare disperată pe care a știut să și-o ascundă cu mult curaj, dar care l-a împiedicat să-și folosească satisfăcător talentele, de altfel nu prea lucrative — făcea tablouri de diferite genuri pe care le vindea pe cît i se oferea. . ." — s-a recăsătorit cu o văduvă amabilă și de treabă. Ea i-a adus o avere modestă care l-a ajutat să se susțină în mod onorabil pînă la sfîrșitul vieții. Fără acest ajutor, pictura cu greu i-ar fi putut asigura existența.[2]

Criticate de Dürer, prețuite de Chardin, nevestele pot invoca circumstanțe atenuante. Faptul că pînă nu de mult lucrătorii bătrîni și familiile lor nu erau asigurați cu nimic și că legea drepturilor de autor nu exista încă, le-a îndemnat pe unele dintre ele să se gîndească la viitor: de aici la asemănarea cu niște negustori de sclavi nu e decît un pas. Georg Hartmann impută decesul prematur al contemporanului său Dürer exigențelor nevestei sale. . .

„Nu-i îngăduia niciodată întreruperea lucrului, îl îndepărta de toți prietenii și prin văicăreli mereu repetate atît ziua cît și noaptea îl ținea cu asprime înlănțuit de lucru, pentru a strînge banii care să-i rămînă ei după moarte. Era mereu îngrozită că va sfîrși în sărăcie și această groază

[1] Ph. de Chennevières, *op. cit.*

[2] Ch. N. Cochin, *Documents sur Chardin*, 1780, publiés par l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, 1874—1875.

o tortureazä și astăzi, deși Dürer i-a lăsat moștenire aproape 6 000 de florini[1]".

Aceleași invinuiri i se aduc și nevestei lui Frans Hals, iar *Journal des Savants* nu e indulgent cu tovarășa lui Berghem: „Singura plăcere a acestuia era să picteze, și trebuie să se fi considerat fericit că s-a născut cu această inclinație căci luase în căsătorie o femeie care, pentru a-și satisface avariția, îl obligă să lucreze de seara pînă dimineața fără un minut de întrerupere. Dacă nu putea sta lîngă el, se instala în camera de deasupra atelierului și cînd nu-l auzea nici mișcîndu-se, nici cîntînd lovea cu piciorul în podea, temîndu-se că a adormit sau că s-a oprit o clipă din lucru. Înhăța tot ce cîștiga și nu-i lăsa nici măcar un gologan, astfel încît Berghem s-a aflat, nu o dată, în situația de a împrumuta bani de la elevii săi ca să-și cumpere desenele sau stampele care îl tentau. N-a găsit alt mijloc de a înșela vigilența nevestei sale decît furîndu-i cîțiva pistoli din prețul tablourilor pe care le vindea".

TAVERNA, CÎRCIUMA, CUPOLA

Beția rămîne singurul remediu al lipsei distracțiilor și al permanentei spaime de moarte, întreținută de nenumărate epidemii, și mai ales al mizeriei psihologice. Iată de ce personajele care figurează în scenele de tavernă pictate în Olanda sau Germania reprezintă în general proletariatul țărănesc sau urban, iar alcoolul și tutunul (apărut în secolul al XVII-lea) sînt strîns legate de ideea leneviei și desfrîului. Cînd Bullart, unul din istoriografii lui Brouwer, vrea să ne demonstreze crunta decădere morală a pictorului, îi pune pe seamă toate viciile stigmatizate de oamenii înțelepți ai timpului. „Brouwer era extrem de dedat tabacului și rachiului. Cum nu-i plăcea decît libertinajul și băutura se neglija într-atîta încît cel

[1] A. Dürer, *op. cit.*

mai adesea umbla cu o haină murdară care-l făcea să fie disprețuit de cei care nu știau ce mare maestru al artei era și care nu puteau vedea dincolo de aspectul exterior. Lucra rar în altă parte decît în cîrciumă".

Această ultimă frază este cu totul revelatoare. În timp ce priveligiații sînt găzduiți în galeriile de la Luvru, în timp ce alții, ca Rubens, duc un trai princiar, împărțiți între palatul lor urban și locuința de la țară, bieții calici care pictează locuiesc în majoritate la cîrciumă.

Dacă acestor oameni li se întîmplă să cîștige ceva bani, din lipsă de bunuri de consumație n-au cum să-i cheltuiască. Chiar în marile orașe, ocaziile de distracție sînt rare. În afara cîtorva spectacole, mai mult sau mai puțin mediocre și a slujbelor religioase, bărbaților nu le rămîn decît plăcerile mîncării și ale „desfrîului".

În 1406, Christine de Pisan, deși își manifesta admirația pentru pictorii parizieni dorea ca ei să-și schimbe obiceiurile: „Dintre acești subțiri oameni de meserie în toate genurile, mulți se află la Paris, mai mult decît în altă parte. Dar pentru a vorbi puțin de moravurile lor, aș dori, dare-ar dumnezeu, ca viața lor să fie mai sobră, căci pofta de băutură și de mîncări gustoase poate să-i ducă la multe rele și neplăceri".[1]

Cronicarii subliniază cît de frecvent este acest viciu al băuturii la artiști. O epigramă apărută în timpul vieții lui Patinir spune că:

Soarele nu l-a văzut niciodată
Într-atît n-a fost dimineață în care să nu fi băut
Și niciodată, oricît de tîrziu ar fi fost,
Noaptea nu l-a văzut fără să bea.
Căci îndrăgostit de un bahic amor
Galantul acesta bea noapte și zi[2].

Alexis Grimou nu lucra, se pare, decît cu condiția „să aibă la îndemînă patru sau cinci sticle

[1] M. Meiss, *French Painting in the Time of Jean de Berry by the Late Fourteenth Century*, London, Phaidon, 1967.
[2] *Anecdotes des Beaux-Arts*, 1776, tome II.

de vin excelent de Burgundia"[1]. Dacă Valentin „a murit atît de tînăr și se poate spune că din vină proprie căci într-o seară cînd a chefuit, simțindu-se extraordinar de infierbîntat, a intrat în bazinul unei fîntîni ca să se răcorească, unde sîngele i-a înghețat atît de tare încît a murit imediat după aceea", dacă Utrillo, Modigliani, Soutine și atîția alții au fost de asemenea victimile alcoolismului, nu este aceasta o dovadă în plus că meseria de creator este deosebit de aptă să dezvolte angoasa? Angoasa de a nu putea face față greutăților materiale, angoasă provocată de insucces ca și de slabul răsunet al unei reușite, angoasă de a fi izolat de restul lumii.

De-a lungul timpurilor doar cîțiva privelegiați au avut cinstea să fie oaspeții prinților d'Este, ai lui Carol Quintul, ai lui Filip al IV-lea, ai Doamnei Geoffrin, ai împărătesei Eugenia, ai lui Etienne de Beaumont sau ai lui Rotschild. Pentru ceilalți, viața în societate se rezuma la reuniuni de artiști de elevație spirituală: ne putem imagina seratele de la Arsenal, de la Charles Nodier sau reuniunile organizate de menajul Hugo.

Poate pentru că li se pare că acolo sînt mai în siguranță decît oriunde în altă parte, artiștilor le place să se întîlnească în anumite cafenele, în anumite braserii — ca de exemplu în zilele noastre la Cupolă, la Dome, la Flore — așa cum în secolul trecut Courbet și amicii săi se întruneau la Andler-Keller în strada Hauteville sau la *braserie des Martyrs* situată la poalele colinei Montmartre. Cafeneaua Guerbois, situată pe strada Batignolles, era frecventată îndeosebi de pictorii impresioniști pe care gazetarii i-au denumit „elevii școlii din Batignolles".

[1] A. Félibien, *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres, anciens et modernes*, Amsterdam, E. Roger, 1706. t. III.

Dacă în lumea pictorilor și a sculptorilor găsim procentul cel mai mare de indivizi incapabili să reziste greutăților vieții, nu e oare cazul să căutăm motivele inadaptării lor în caracterul deosebit de vulnerabil al creatorului?

Victime ale neînțelegerii, cu o sensibilitate exacerbată, ei sînt mai puțin apți decît „muncitorul de rînd" să învingă rigorile unei situații materiale adesea critice. Poate că o astfel de fragilitate se explică și prin faptul că proiectîndu-se în întregime în opera lor, ei cred că se oferă total lumii exterioare cînd, în realitate, mesajul lor abia dacă izbutește să fie descifrat de cîțiva inițiați. Artistul ne uluiește prin ușurința sa de a judeca formele, volumele, culorile, prin capacitatea pe care o are de a ni le restitui după ce le-a analizat în mod succesiv și apoi descompus. Ne provoacă un sentiment de neliniște cînd expresia sa picturală îmbracă forma scuipătorilor de broaște ai lui Bosch, a animalelor fabuloase ale alegoriștilor germani, a halucinațiilor lui Blake sau Goya, a creaturilor, față și profil, ale lui Picasso, a semnelor geometrice ale lui Klee, sau ale personajelor-fetus ale lui Bacon. Nesfîrșită e lista acestor monștri imaginați de oamenii care au capacitatea să proiecteze fantasme pe pînză — cîțiva dintre ei avînd curajul, cu secole în urmă, să dea contur fenomenelor onirice care, mult mai tîrziu, aveau să fie demistificate de psihanaliză.

De nenumărate ori am putut constata că încă din Antichitate, viața politică și economică, evoluția gustului, a modei, inegalitățile talentelor, jocurile capricioase ale norocului, fac iluzoriu gajul cîtorva concluzii definitive privitoare la situația artistului în societate, situație care evoluiază continuu, ameliorîndu-se, sau înrăutățindu-se, fără să se stabilească vreodată.

În Franța, crearea Academiei ajută noile generații să scape de sub tutela corporației și să se bucure de o considerație aparte nu numai la Paris dar și în celelalte țări ale Europei; onoruri și avantaje materiale care, aservindu-i regelui și curții, îi privează în schimb de libertatea pe care o aveau artiștii din Italia și Flandra începînd cu Renașterea. Această situație a dat naștere, în zilele care au urmat revoluției din 1830 la opoziția unei generații care, contestînd Academia și progenitura ei preferată, Salonul, și-a manifestat disprețul față de societatea timpului, incapabilă să înțeleagă noile tendințe. Contestînd Academia, Salonul, apoi, în zilele noastre, Școala de arte frumoase, artistul trebuie să dovedească tuturora, inițiați sau nu, dovada geniului său. S-ar putea spune că societatea de azi cu criticii, experții, și amatorii săi formează un „mare juriu" dar reluarea în discuție din ce în ce mai frecvent a verdictelor sale ne face să ne imaginăm soarta pe care o vor rezerva mîine alți critici, alți experți, alți amatori acestui gen de decizii.

Literatura contemporană, presa, procedeele audiovizuale pun în lumină defectele societății artistice. Aceasta, de altfel, prin indiferența oarecum afectată față de „moravurile moștenite" tinde să favorizeze prejudecățile care se mai manifestă și astăzi în toate straturile societății.

Raporturile dintre artiști și lumea muncitorească nu sînt foarte limpezi mai întîi pentru că începînd cu Revoluția franceză artiștii refuză să mai fie asimilați, ca altădată, cu meșteșugarii, și apoi pentru că salariații privesc cu neîncredere acești privilegiați care au posibilitatea să-și aleagă meseria, se declară proprii lor stăpîni, pictează ce vor și cînd vor, par chiar să răstoarne noțiunea conformistă a folosirii timpului. Giacometti se trezea către ora prînzului, muncea pînă noaptea tîrziu cînd, epuizat, își întrerupea lucrul pentru a se duce pe jos pînă la Dôme sau la Cupolă, locurile de întîlnire ale unei societăți nocturne care nu acceptă să se odihnească decît în clipa cînd răsare soarele, și ale cărei discuții nu au nimic comun cu conversațiile oamenilor care trăiesc ziua. Cînd milioane de telespectatori

află că același Giacometti, în ciuda sumelor considerabile pe care negustorii sau amatorii le vărsau în contul său, nu dorea să-și modifice stilul de viață, deduc că acest personaj care cultiva mizeria nu era decît un „avar" așa cum s-a spus pe nedrept și despre Picasso. Iarna, sau vara, Giacometti, îmbrăcat cu aceleași vestminte, cu fața palidă, cu aerul unui prinț redus la mizerie, n-avea nevoie de nimic altceva decît să sculpteze, să picteze și să deseneze. Mereu solicitat, distribuia, pe degeaba, cîteva lucrări celor care îl rugau; la fel procedează și Picasso.

Figuri fascinante, acești oameni, nepăsători față de problemele financiare chiar cînd se îmbogățesc, nu într-atît însă încît să aibă curajul să rupă ordinea stabilită.

După Revoluție, societatea consideră că banii aduc fericirea, iar cei care au posibilitatea să-i cîștige și nu se folosesc de ei sînt niște mediocri. În lucrările lui Balzac, descoperim o societate obsedată de bani, iar cînd romancierul vrea să ne facă să atingem cu degetul mizeria unui tînăr menaj, victimă a sărăciei, care „se înălța ca un schelet[1]" nu găsește ceva mai potrivit decît menajul unui pictor care nu mai poate „vinde în mod avantajos din pricina concurenței" și care abandonează chiar și portretul, obosit de „a mai lupta împotriva unei gloate de artiști și mai săraci decît el".

Chiar dacă meseria îl hrănește pe cel care o practică, societatea îl privește cu neîncredere. „Nu mă las înșelat de acești treizeci de mii de franci cîștigați prin stricarea pînzelor" exclamă Dl. Guillaume[2]; „banii care vin repede se duc la fel de repede. N-am auzit, chiar eu aseară cum cineva îi spunea tînărului aceluia descreerat că de aceea este banul rotund ca să ruleze?"

În schimb, strănepoții D-lui Guillaume îl învinuiesc pe Picasso de avariție sub pretext că fosta sa soție l-a surprins îngrămădind bilete de

[1] H. de Balzac, *La Vendetta.*
[2] H. de Balzac, *La maison du chat qui pelote.*

bancă într-un cufăraș, numărîndu-le și renumărîndu-le. Consideră ei oare că ar fi mult mai înțelept ca maestrul din Barcelona să-și plaseze banii, sau că un pictor, om sortit prin tradiție mizeriei, ar trebui să-și împartă averea? Un astfel de reflex din partea lui Picasso sau a lui Chagall care au cunoscut sărăcia e mai mult decît semnificativ pentru emoția care pune stăpînire pe oameni cînd trebuie să facă față problemelor ridicate de „gestiunea" averii lor. Pentru acești privilegiați, asemănători suveranilor care altă dată băteau monedă după plac, și care cu produsul unui croquiu desenat la repezeală pe o bucată de hîrtie pot să-și achite nu numai prînzul dar tot odată să cumpere și hanul, banii reprezintă poate o materie mai curînd periculoasă decît binefăcătoare și e mai bine să-i țină sub cheie.

În preajma anului 1860, burghezia, cu plasamentele ei sigure, cu rentele și cu terenurile sale își bătea joc de Ingres sau de Delacroix care își delapidau cîștigurile cumpărînd tablouri de David sau de Géricault. Patruzeci de ani mai tîrziu, Degàs, desinteresat față de problemele materiale, avea o singură plăcere, aceea de a achiziționa cu produsul vînzării tablourilor sale pînze de Ingres și de Delacroix. Gelos pe comorile adunate, le agăța cu fața la perete, întorcîndu-le pentru propria sa plăcere în clipele de singurătate.

De ani de zile, cea mai mare bucurie a lui Picasso este de a-și contempla pînzele cumpărate în cursul lungii sale existențe; printre acestea figurează, se spune, capodopere de Ingres, de Delacroix și de Degas. Numeroși pictori simt astfel nevoia, chiar dacă sînt săraci, să posede măcar o gravură sau un desen executat de artistul admirat de ei.

Pe alții banii îi ajută să-și îndeplinească vise copilărești. În locul ultimului Rolls sau al celui mai mare Mercedes, César sau Mathieu preferă un vehicol de aceeași marcă dar cu o vechime de

patruzeci de ani; reacție asemănătoare cu a pic-

torului care în jurul anilor 1780 se ducea la Salon, împroşcînd mulţimea cu noroiul roţilor rădvanului său, o rablă împodobită de el de sus pînă jos cu scene mitologice. Comportare care trădează totodată ostentaţia faţă de mărimi şi dispreţul pentru gloata cu care îi e silă să se amestece.

Omul de astăzi, împotmolit în reţeau constrîngerilor familiale sociale sau profesionale este gelos pe aceşti indivizi care izbutesc să se dezbare de ele. Atitudinea lor refractară îl face să simtă şi mai acut propria-i robie. Proclamarea deschisă a dragostei de independenţă, a respectului faţă de sine şi faţă de propria artă, nu înseamnă în mod implicit şi învinuirea de laşitate a tuturor celor care nu au curajul s-o facă?

În capitolele care urmează vom încerca să analizăm, de-a lungul secolelor, motivele care i-au împins pe unii oameni să aleagă această meserie şi, să verificăm antecedentele lor familiale, să asistăm la formaţia lor. Îi vom vedea supuşi patronilor lor, sau gata să le vîre pensula în gît. De-a lungul acestui periplu vom întîlni săraci şi bogaţi, oameni încununaţi de glorie, şi alţii care, după o existenţă obscură şi în mizerie, vor cunoaşte un frumos renume postum. Vom evoca destinul cîtorva opere în calitatea lor de testament material şi spiritual al artistului. Atîtea fapte legendare sau istorice ne vor ajuta, poate, să verificăm dacă dictonurile populare „Tristă-i viaţa de artist" şi „Calic ca un pictor" au valoare doar prin laconismul lor, sau prin înţelepciunea pe care o exprimă.

Capitolul 3

FEMEIA PICTOR

De-a lungul timpurilor și în cele mai multe orînduiri sociale, femeile au fost considerate inapte practicării celor mai multe dintre meseriile manuale sau intelectuale. Dar în secolul al II-lea Philostrate este printre primii care se ridică împotriva „acelora care s-au arătat prea jignitori, tiranici chiar, nețimînd seamă de rațiune, care au vrut să excludă, să interzică și să înlăture femeile noastre din activitate, din afacerile publice, de la învățătura literelor și de la practicarea artelor... Ca și cum ele n-ar fi plămădite din același aluat ca al nostru, n-ar fi dotate cu același suflet și pricepere[1]" ...E greu să ne dăm seama dacă bărbatul, recunoscător față de cea care dă naștere vieții, înțelege în schimbul acestui inestimabil serviciu să o elibereze de un anume număr de sarcini, sau dacă n-a încercat mai degrabă să o mențină în această condiție inferioară și umilitoare, pe motivul neputinței sale fizice de a îndeplini unele treburi deosebit de grele.

Asemenea atitudine o regăsim în destule domenii. În antichitate, în afara vestalelor din Roma, nu existau femei-preoți și chiar în zilele noastre călugărițele nu pot celebra slujba religioasă; nici o femeie n-a comandat vreodată vreo oștire. Sînt relativ puține femei de litere și nici o compozitoare

[1] Philostrate, *Les Images ou Tableaux des deux Philostrates, sophistes grecs*, Paris, Vve Mathieu, 1629.

de muzică. Numai de-o jumătate de secol, un oarecare număr de femei participă la activitățile științifice. Se pare deci că numai în domeniul artelor și cu deosebire în cel al picturii, unele femei au avut posibilitatea să joace un rol diferit de acela de stăpînă a casei.

Pliniu și Cicero menționează un mare număr de pictorițe; memorialiștii Antichității citează numele lui Timarete, Iren, Calypso, Aristate și îndeosebi pe acel al Lolei din Cysique despre care Varron zicea că este una din cele mai bune portretiste ale timpului: „Necăsătorită, picta la Roma cu pensula și pe fildeș cu dălțița." Specializată în efigia feminină, lucrările ei executate cu rapiditate și cu o mare îndemînare ornau pinacotecile romanilor eleganți.

Pînă la sfîrșitul evului mediu, călugărițele specializate în muncile delicate, cum ar fi aplicarea foițelor de aur, participă la executarea manuscriselor. În celulele familiale femeile care contribuie adesea la executarea muncilor și în mod deosebit la „bucătăria" culorilor, profită de inițierea și de secretele pe care pictorii le transmiteau progeniturilor lor.

Marguerite, sora lui Hubert și Jan van Eyck „devine celebră practicînd pictura cu mult talent și, urmînd exemplul Minervei, respingînd pe Hymeneu și pe Lucina, rămîne celibatară pînă la finele zilelor sale[1]."

Guicciardini semnalează la Amiens existența a patru pictorițe „care mai trăiesc încă": Levina, fiica lui Simon din Bruges, care, după ce a fost dotată de către Henric al VIII-lea, va fi, alternativ, pictoriță la curtea reginelor Maria și Elisabeth; Caterina Hemsem care, însoțită de soțul său, un excelent muzician, își va sfîrși zilele la curtea Spaniei; Maria de Bestemers, originară din Malines, și Anna Snivers din Gand, expertă în pictură și miniatură.[2]

[1] C. Van Mander, *Le livre de peinture*, „*Jean et Hubert Van Eyck*", Hermann, 1965, p. 57.

[2] Louis Guicciardini, *Descriptions des Pays-Bas*, Amsterdam, C. Nicolas 1609.

Atelierul părintesc era singurul loc în care o tînără fată avea ocazia să învețe desenul și pictura, ceea ce explică faptul că, pînă la desființarea corporațiilor, pictorițele erau în general fiice de artiști sau căsătorite cu unul dintre ei: Marietta Tintoretto se va căsători cu un orfevru, Louise Moellon, Elisabeth-Sophie Chéron, Angelika Kauffmann erau fiice de pictor. Berthe Morisot, Suzanne Valadon găsesc de asemenea în mediul familial o ambianță prielnică dezvoltării talentului lor.

E posibil de asemenea ca broderia și tapiseria, în care ele au excelat întotdeauna, să fi contribuit la orientarea femeii spre practicarea desenului și a picturii. Într-adevăr, studiul eredității în meseriile de artă ne permite să constatăm marea legătură dintre pictură și broderie (pînă la cel de al doilea Imperiu piesele de broderie se negociau pe prețuri considerabile). Numeroși artiști celebri din vremea Renașterii, în deosebi de origine germană, își trăgeau cea mai mare parte de beneficiu din comenzile de broderie.

În afară de aceasta, nimic nu facilita cariera artistică a femeii. Academia primește cîteva, dar un *numerus clausus* prescrie că numărul lor va rămîne limitat la patru, cifră derizorie, ținînd seama de numărul femeilor care practicau pictura în secolul al XVII-lea și al XVIII-lea.

Mai tîrziu, academicienii, preocupați să-și păstreze majoritatea, refuză pur și simplu admiterea altora noi. Astfel, după moartea Sofiei Chéron, în 1711, Academia hotărăște să închidă porțile pictorilor cu fuste. La Paris Rosalba Carriera, celebra pastelistă italiană, are mai multe comenzi decît poate executa. Fiecare, de la Ludovic al XV-lea la Regent, de la Law la prințesele Conti, vrea să-și aibă portretul în pastel făcut de venețiană. Amatorii pozează de la orele șase dimineața. „La 25 noiembrie 1720, povestește artista, Regentul a venit pe neașteptate la mine și a rămas mai mult de o jumătate de oră privind cum pictez".

În februarie 1721, Rosalba este primită cu aclamații în ilustra adunare. Chemînd-o să stea în mijlocul lor, academia și superintendentul artelor

frumoase voiau să demonstreze totodată că geniul nu are patrie și că oamenii de meserie erau înainte de orice sensibili la talent.

În general însă favoritismul are un rol determinant și majoritatea celor care ajungeau să intre la Academie făceau parte dintr-un mediu artistic. Anne Marie Stresor, primită în 1676, la abia douăzeci și șase de ani, era fiica unui portretist renumit.

În schimb D-na Vigée Lebrun, deși era protejata Mariei Antoineta, a fost nevoită să bată mult timp la poarta Academiei. Pînă la urmă n-a fost primită decît din ordinul regelui, în 1785. Academia considera ca o tară faptul că ea era soția lui Lebrun, care practica meseria puțin recomandată de negustor de tablouri.

Primirea la Academie nu rezolva toate problemele femeilor, deoarece, oricum, frecventarea cursurilor era interzisă „persoanelor de sex". Numai bravînd regulamentele și tradițiile, d-na Adélaide Labille-Guiard deschide un atelier rezervat femeilor. Ambiția ei era de a oferi cîtorva femei deosebit de dotate, ocazia de a-și dezvolta talentul precum și de a veni în ajutorul tinerelor fete sărace, dîndu-le prilejul să învețe o meserie bănoasă, căci Parisul secolului al XVIII-lea adăpostea o întreagă industrie artizanală consacrată fabricării de cutii din scoici, din os, sau din abanos care erau împodobite cu miniaturi. În 1783, nouă dintre elevele sale participă la sărbătoarea lui „Mai" în piața Dauphine. Prezența acestor tinere fete, frumusețea unora dintre ele, îndrăzneala gestului (domnișoarele n-aveau pe atunci dreptul de a ieși singure) atraseră o mulțime de spectatori. Cumpărătorii erau cu atît mai amuzați cu cît aceste tinere fete, bravînd criticile, nu ezitau să-și arate în public autoportretele. Instalate în balconul din piață, tinerele studiau reacțiile mulțimii în timp ce admiratorii le priveau cu neobrăzare comparînd tabloul cu modelul.

Pînă la Revoluție, tinerele fete de familie bună rămîn, pînă la căsătorie, închise la mînăstire sau într-o aripă a castelului familial. Astfel, accesul

la cabarete, locul de întîlnire al artiștilor, era interzis femeilor de „familie bună"; în sfîrșit, multă vreme părea un lucru de neconceput ca un bărbat gol să accepte să pozeze în fața unei doamne.

Succesul D-nei Vigée-Lebrun și Labille-Guiard, evenimentele din timpul Revoluției, Directoratul, totul încuraja femeia să se emancipeze. Practicarea artelor de agrement le va furniza mijloacele. Sub imperiu, nu era orășel de provincie în care să nu existe un profesor de desen; tinerele fete invadau atelierele la modă și îndeosebi pe al lui David. La Salon, numărul femeilor care expun crește de la nouăsprezece în 1791, la șaptezeci în 1810[1]. În 1818, D-na de Mirbel, despre care se spune că place foarte mult regelui, exercită o mare influență la Tuileries, jucînd un rol important în domeniul învățămîntului. Însărcinată cu imortalizarea trăsăturilor lui Ludovic al XVIII-lea, ea primește în ciuda etichetei, autorizația de a se învîrti, cu carnetul de croquiuri în mînă, împrejurul mesei la care suveranul și familia sa își luau dejunul. După ce este onorată cu titlul de pictoriță miniaturistă a Casei Majestății Sale, ea deschide în 1831 un curs de desen și pictură.

O întreagă generație de femei expozante, printre care D-nele Herminia Mutuel, Herbelin și Bernard, mama marelui pictor, lucrau în acest atelier unde — gurile rele spuneau că, în timp ce vizitiul aștepta în fața porții, drăguțele eleve se eschivau printr-un fel de ieșire secretă pentru a se întîlni cu altfel de maeștri. Numeroase cursuri de pictură se deschid, din inițiativă particulară, mai peste tot. Balzac ne spune că „o tînără femeie care învățase în atelierul lui Servin putea să aprecieze în ultimă instanță calitatea tablourilor dintr-un muzeu, să execute în mod superior un portret, să copieze o pînză și să picteze un tablou de gen. Acest tip de artist era suficient pentru a face față tuturor necesităților aristocrației."[2]

[1] În 1835 două sute treizeci și cinci de femei expun la Salon.
[2] H. de Balzac, *La Vendetta.*

Ideea pe care și-o făcea Balzac despre un asemenea atelier dovedește în ce măsură studierea picturii era pentru unele doamne un mod de a-și petrece timpul liber. Desenînd, credeau părinții, fetele lor nu mai aveau răgazul să se gîndească și la altceva. Atelierul în care se practicau artele de agrement era de asemenea, — după Balzac, un microcosmos al moravurilor pariziene. „Două grupuri principale, despărțite unul de celălalt printr-o mică distanță, indicau două societăți, două mentalități, pînă și în acest atelier unde rangurile și averea ar fi trebuit să fie uitate". Un grup cuprindea tinerele persoane aparținînd aristocrației. Acestea erau guvernate de fiica unui aprod al cabinetului regal, o mică creatură pe cît de proastă pe atît de îmfumurată, și mîndră că tatăl său, „era slujbaș la Curte". Celălalt grup se compunea din „fete de bancheri, de notari și de negustori — toate bogate, dar îndurînd fără excepție disprețul abia sesizabil însă foarte usturător pe care li-l arătau celelalte tinere persoane".[1] În atlierele rezervate femeilor nu erau primite în general „ca școlărițe decît domnișoarele familiilor avute sau cu vază, pentru a evita astfel reproșurile cu privire la compoziția atelierului". Servin „își interzisese primirea chiar a tinerelor doritoare să devină artiste și cărora ar fi trebuit să le dea unele învățături fără de care, cu tot talentul, e imposibil să faci pictură. Servin devine așadar pentru pictura feminină o specialitate, așa cum este Herbault în materie de pălării, Leroy pentru modă și Chevet pentru comestibile".[2]

Dacă numărul pictorițelor ia, încetul cu încetul, proporții considerabile (ca să constatăm acest lucru e deajuns să frunzărim cataloagele expozițiilor din ultimii o sută cinci zeci de ani) nu e mai puțin adevărat că doar extrem de puține excelează în materie, avînd în schimb un mare aport în afluxul operelor mediocre, începînd cu

[1] H. de Balzac, *op. cit.*
[2] H. de Balzac, *op. cit.*

tabloul de șevalet și sfîrșind cu farfuria pictată, din care mai avem încă destule nefericite mărturii.

Puteam oare să ne așteptăm la altceva din partea acestor tinere fete care se ocupau în egală măsură de pictură și de treburile menajere?

Cu rari excepții se pare că, pînă în epoca impresionistă, majoritatea artistelor sînt mai degrabă imitatoare decît creatoare. Constance Mayer și-a asimilat atît de bine stilul lui Greuze încît uneori lucrările lor se confundă; la fel se întîmpla și cu unele tablouri de David care figurau pînă nu de mult la Luvru sub eticheta maestrului, dar care în realitate erau opera cîtorva dintre cele mai bune eleve ale sale.

În tot cursul secolului al XIX-lea numeroase femei frecventează atelierele de pictură, dar foarte puține au curajul să rivalizeze cu confrații lor. Doar Madeleine Lemaire — oare nu pe ea o descrie Proust sub trăsăturile doamnei de Villeparisis? — își primea fără cea mai mică jenă prietenii „în mînă cu pensulele sau cu paleta, lucrînd la o acuarelă cu flori abia începută".

Această rezervă evidentă, care se mai observă încă și astăzi, o întîlnim tot timpul, formulată atît de marii pictori cît și de unele dintre spiritele cele mai alese. Cînd Albrecht Dürer se decide să consacre un florin achiziționării unei planșe cu miniaturi executate de o tînără artistă, nu se poate împiedica să constate că „este un miracol faptul că o simplă femeie a făcut un lucru atît de bun". Acest „rasism" îl regăsim și la Baudelaire care, pentru a lăuda și mai mult talentul Eugeniei Gauthier „care are ceva din Van Dyck" precizează că „picta ca un bărbat" și conchide, în loc de compliment, că pictura ei „n-are nici o legătură cu pictura femeiască, care în general ne duce cu gîndul la pretextele cumsecadelui Chrysale". În legătură cu Berthe Morisot, unul dintre cei mai de seamă artiști ai școlii impresioniste, Manet îi scrie lui Fantin, la 26 august 1868: „Sînt de părerea Dumneavoastră cu privire la

faptul că e păcat că Domnișoarele Morisot nu sînt bărbați."

Chiar cînd opera dovedește un stil original și prețios ca cel al Mariei Laurencin, de exemplu, atît de pregnant feminină, mulți oameni, confundînd sensibilitatea cu dulcegăria, manifestă un cu totul nedrept dispreț față de autoarea admirabilului tablou *Pont Mirabeau*.

Capitolul 4

MEDIUL. EREDITATEA

„O operă de artă este o părticică a creației văzută prin prizma unui temperament. Restul nu mă interesează. Eu sînt artist și vă ofer carnea și sîngele meu, inima și creierul meu".

ZOLA, în *Le Salut public. Prud'hon et Courbet"*, 26 iulie 1885 (Citat din H. Mitterand, Zola Journaliste).

Biografiile sau autobiografiile vechi nu pomenesc în general nimic despre copilăria și vocația celor mai celebri oameni. Copilăria nu interesează decît în măsura în care lasă să se întrevadă care va fi maturitatea. De aceea pînă la finele secolului al XVIII-lea, cînd pictorul vrea să reprezinte un copil, pictează un mic adult, o persoană mare la scară mică. Cristoșii nou-născuți au chipul grav și un trup de copil; fiii burghezilor sînt travestiți în mici marchizi, portretele „delfinilor“ deja atît de „regișori“ par a fi pictați în vederea punerii spectatorului în problemă; nimeni nu va trebui să-și imagineze că acest mic prinț — pictat ca un viitor suveran — s-ar putea amesteca în jocurile obișnuite. Cu excepția cîtorva „naturaliști“ ca Nicolas Maes sau Ribera, pictorii par a nu se îngriji de loc de psihicul infantil și nici de atitudinile specifice vîrstei: în realitate ei nu trădează nici ignoranță, nici stîngăcie tehnică; pictează copiii așa cum „îi văd“ ei, așa cum îi văd membrii societății în care trăiesc. Copilul apare ca un adult care nu și-a terminat creșterea: un pitic, într-un fel.

Acest personaj hibrid primește o educație ambiguă. Învățătura care i se dă este bazată pe „Noul Testament explicat tineretului“, pe „fabulele lui Esop alese pentru cei mici“ și pe romanele edulcorate, pentru uzul tinerelor fete de la

pension. Instruirea copiilor este adesea încredințată unor perceptori de optsprezece ani, apți de a procura mai curînd fericirea mamelor decît pe cea a progeniturilor acestora. Adolescenții sînt dați pe mîna „bunilor părinți, al căror singur scop este de a face din elevii lor oameni supuși, surzi la tot ce ar putea tulbura societatea existentă.

Cînd Vasari, apoi Carel Van Mander se aventurează să rezume, de altfel în doar cîteva rînduri, tot ceea ce știu despre copilăria vreunui pictor, o fac în general pentru a sublinia exemplul unei „miraculoase“ maturități. Abia cu Rousseau, apoi cu romanticii și în sfîrșit cu Freud omenirea acceptă existența și importanța psihologiei infantile. Pînă atunci copilul este un mic animal, mai mult sau mai puțin încîntător, pe care trebuie să-l dresezi. Dacă se constată la el existența unor haruri, se încearcă a li se căuta originea în „mediu“ sau în „ereditate“ — noțiuni care pe vremuri erau bucuros confundate. Dacă istoricul nu izbutea să dea de urma acestor fenomene în biografia artistului, invoca pronia cerească.

Lucas de Leyda, „maestru încă din leagăn“, dă dovadă de o aplicație extraordinară spre lucru „adăugînd nopțile la zile“ „avînd ca jucării doar instrumentele profesiunii: bucata de cărbune, creioanele, penițele, pensulele și stiletul de gravat.[1] Neavînd dovada că vreo rudă de-a lui Lucas practicase pictura sau desenul, naratorul invocă mediul: „tînărul băiat își alege ca prieteni tineri pictori, meșteri de vitralii sau orfevri“.

În realitate lumea de altădată se compunea dintr-o mulțime de grupușoare sociale sau profesionale mai mult sau mai puțin durabile sau puternice. De la universul Curții, la cel al oamenilor de robă, sau al artizanilor, fiecare constituia un fel de univers închis, de cetățuie; baricadați în dosul regulamentelor și al tabu-urilor lor, ele își asigurau cu cele mai mari măsuri de securitate existența și supraviețuirea.

[1] C. Van Mander, *Le livre de peinture* „Lucas de Leyde“.

De aceea proletariatul industrial și pătura țărănească, care nu aparținea nici uneia din aceste organizații, rămîn pînă la începutul secolului al XX-lea în starea cea mai de plîns.

Pînă la abolirea corporațiilor, exista un adevărat univers al artelor, compus nu numai din pictori, sculptori sau arhitecți, dar și din sticlari, ebeniști, lăcătuși, zidari, tăietori în piatră, broderi sau fierari; toți oameni care-și exercitau meseria cu orgoliu, considerînd-o la fel de valoroasă, dacă nu chiar mai de preț decît cea a pictorului. Quentin Metsys își va reaminti toată viața că a debutat la forjă, iar pictorul Lancelot Blondel din Bruges, care în tinerețea sa fusese zidar, nu pierdea niciodată prilejul să amintească de vechea sa meserie, semnîndu-și tablourile printr-o mistrie. O astfel de atitudine ușurează raporturile dintre membrii diferitelor corporații; Dürer, Conrad, Witz, Michel Van Mierewelt, ca să nu cităm decît cîteva exemple, erau fii de orfevri; Eustache Le Sueur, Charles le Brun și Ingres erau fii de sculptori sau de gravori.

Orfevrul și maestrul ebenist se stimează ca fiind egali în rang, își căsătoresc fiii și fiicele și sfîrșesc prin a forma o veritabilă dinastie. Nattier se naște din împreunarea unui tată portretist și academician cu o mamă miniaturistă. Tatăl lui Chardin, excelent tîmplar, confecționează jocul de biliarde al regelui; tatăl lui Watteau, meșter șindrilar, face sacrificii imense pentru a-și plasa fiul la un maestru. Boucher, desenator de broderie, socotindu-și fiul François mai dotat pentru desen decît pentru meșteșugul părintesc, îl dă să învețe pictura.

Trăind în acest mediu copiii au nenumărate avantaje; contactul cu persoanele pricepute în mînuirea creionului, în inventarea formelor, în crearea modelelor a căror execuție o dirijează, îi ajută pe tineri să-și dezvolte calitățile artistice care, în alte condiții, ar fi rămas poate ignorate. Atelierul părintesc le este deschis. Fără să fie constrînși să trăiască sub conducerea negustorească,

aspră a unui patron, tînărul copil deprinde desenul și pictura.

Așa cum în zilele noastre „fiii" sînt interesați să preia afacerile familiale, în secolele trecute fiii de pictori sau de orfevri aveau de asemenea avantajul continuării antreprizei părintești; ei beneficiau de tehnici speciale și de secrete adesea seculare, „bucătăria" culorilor variind de la un atelier la altul.

În sfîrșit a te naște dintr-o familie de artiști, însemna să profiți de relațiile sale, de clientela sa, elemente prețioase într-o epocă în care cheltuielile de călătorie și de stagiu la Roma depindeau de bunăvoința superintendentului sau a unui fermier general.

Din momentul în care practicarea acestor profesiuni nu mai este supusă bunăvoinței sau spiritului adesea șicanator al corporațiilor, și cînd fiecare poate să se stabilească unde dorește, să dea frîu liber capacităților personale, să exploateze secretele concurenților, vechile corpuri constituite pînă atunci ca o reacție împotriva abuzurilor acestei puteri, nu-și mai justifică existența în ghetourile lor sociale; lucrătorii cu bucata au toată libertatea să se stabilească pe cont propriu iar, din lipsă de „protecționism", vechile familii de artizani dispar pentru a se proletariza. Lichidarea acestor vechi societăți încurajează „artiștii" să părăsească lumea artizanatului.

Începînd cu Restaurația o adevărată barieră socială separă artiștii de lucrători. În timp ce exercițiul picturii tinde să devină în sfîrșit prestigios, situația artizanului apare din zi în zi mai umilă; el devine acum un furnizor sau în cel mai bun caz un mic burghez care încearcă prin mijloace socotite vulgare să-și cîștige o clientelă. Lucru ciudat, în vreme ce fiii vechilor maeștri șelari sau hangii, ca să inspire încredere, afirmă că exersează această meserie „din tată în fiu" timp de generații gravîndu-și pe ușa prăvăliei anul fondării, se pretind „furnizorii majestății sale", se joacă, într-un fel, de-a continuatorii vechilor tradiții, pictorii, dimpotrivă, se vor fiii operelor

proprii. Dar, părăsind lumea artizanatului pe care o consideră nedemnă de ei, au de luptat cu singurătatea. În timp ce muncitorii se simt din ce în ce mai protejați de puterea crescîndă a sindicatelor, artiștii care, altădată, au contribuit la ruperea lanțurilor corporațiilor, simt repulsie pentru sindicate.

Istoriografii trecutului și în mod special Vasari sau Carel Van Mander, se străduiesc, folosindu-se de numeroase exemple, să demonstreze că talentele artistice se transmit pe cale ereditară. Este adevărat că dacă cercetăm Memoriile pictorilor (majoritatea de altfel rămase în manuscris pînă în secolul al XIX-lea) ne dăm seama că aproape o jumătate dintre ei erau fii de artiști. În fond, autorii acestor teorii par a confunda geniul cu iscusința care chiar dacă e perfectă, nu este, în ultimă instanță, decît un accesoriu aproape material al învățăturii și al moștenirii pe care pictorul o poate transmite copiilor, ginerelui sau elevului, dacă vreunul dintre aceștia arată vreo aplicare pentru desen.

Începînd cu epoca romantică, pictorul izolat de meseria originară tinde să nege existența eredității. El se consideră o ființă de excepție care datorează totul sensibilității proprii și geniului personal și care, disprețuindu-și urmașii, se vrea creator. Vlăstarul unui mare artist nu poate fi decît palidul reflex al unui geniu care a păstrat numai pentru el tot ce e mai bun în seva familială.

Lumea de azi nu mai crede în ereditate. Dacă un fiu de pictor se dovedește a fi o mare personalitate manifestînd o nevoie imperioasă de a se exprima, ar face bine să se comporte ca Jean Renoir, adică să caute în cinematografie sau în literatură vreun alt mijloc de exprimare.

Apariția psihanalizei permite discernerea existenței factorilor ascunși care țin de psihicul fiecăruia mai mult decît de oricare altă cauză. După ce studiază copilăria pictorilor, cercetează viața, nu atît în speranța de a descoperi alți

pictori, cît mai degrabă pentru evidențierea unor „incidente" și definirea unui climat particular.

Se investighează cauzele care l-au ghidat pe Gauguin, funcționar la bursă, spre lumea picturii. Aplicarea sistematică a unor astfel de teorii la cazul său permite construirea a tot felul de supoziții. Unele se vor referi la „momentul social" (Gauguin s-a născut în anul 1848, în plină revoluție). Altele se vor referi la faptul că pe de o parte, el era fiul Florei Tristan, o femeie pătimașă care a militat toată viața pentru emanciparea feminină, și, pe de altă parte, nepotul unui criminal în germene (bunicul său încercase în zadar să-și asasineze nevasta).

Dacă la acestea mai adăugăm faptul că acest bunic, André Chazal, era pictor și gravor și că fratele său Antoine era profesor de desen la Muzeul de istorie naturală, vom putea totodată să verificăm prezența și influența unei eredități caracterologice și să avansăm teoria că fenomenul Gauguin nu se datorează numai hazardului.

Ignorarea datelor cu privire la frageda copilărie a lui Gauguin ne împiedică să discernem cauzele care l-au împins încă de tînăr să se identifice mai degrabă cu firea contestatară a mamei sale sau cu natura violentă a bunicului decît să-și aleagă, mai simplu, ca model pe tatăl său, un om pașnic, de meserie bancher.

Tatăl lui Monet era băcan, dar mătușa sa, consternată de inovațiile nepotului, era pictoriță amatoare. Delacroix, nepotul ebenistului Oeben și fiul fratelui pictorului Riesener, a fost și el condiționat de un mediu de artiști. Rouault era fiul unui ebenist, iar mătușile sale pictau porțelanuri și evantaie.

Faptul că putem număra mii de pictori cu ascendență, face posibilă confirmarea sau infirmarea teoriilor celor mai strălucitoare.

Dinastiile artizanale de altădată li se substituie grupuri familiale deosebit de privilegiate, în care putem depista, ca în cazul rubedeniilor lui Delacroix sau ale lui Valéry, ebeniști iluștri, oa-

meni de stat, pictori de talent, oameni de litere şi mari colecţionari.

E vorba deci de a desprinde un climat familial. Dar odată cu Freud existenţa factorilor ereditari începe să fie minimalizată în profitul situaţiilor conflictuale pe care pictorul şi strămoşii săi le-au avut de înfruntat. Cînd artiştii moderni vorbesc despre copilăria lor, sau naşterea vocaţiei, lucrurile asupra cărora insistă în mod deosebit sînt întîlnirile, influenţele suferite, evenimentele marcante şi nu această pregătire tainică, acest har în germene, care se transmite din generaţie în generaţie pentru a rodi, poate, în ei. Artistul preferă să se prezinte ca un fenomen spontan şi neaşteptat. El va vorbi mai curînd despre greutăţile pe care a trebuit să le învingă decît despre dexteritatea de a picta sau de a desena care i-a fost, poate, transmisă fără ştirea sa.

Şi cum să nu înţelegem o astfel de atitudine cînd ştim ce obstacole are de întîmpinat adesea un tînăr viitor pictor pentru a-şi convinge părinţii să-l lase să-şi urmeze vocaţia?

Capitolul 5

VOCAŢIA. HARUL

Înainte de a pune mîna pe pensulă trebuie să te fi cutremurat de zeci de ori în faţa temei alese, să-ţi fi pierdut somnul, să fi sărit noaptea din pat, alergînd în cămaşă şi în picioarele goale pentru a-ţi aşterne repede pe hîrtie schiţa viitoarei lucrări, la lumina slabă a lămpii.

(DIDEROT, *Salonul din 1761*)

Alfred Robaut, aflîndu-se într-o zi în atelierul lui Corot, văzu intrînd pe ușă un bărbat însoțit de fiul său, care rosti următoarele:

— Domnule Corot, v-am adus un tînăr despre care prietenul dumneavoastră, Dl. X... trebuie să vă fi vorbit și care amenință să-și nenorocească întreaga familie. Eu aș fi vrut să-i ofer o situație, ceva solid, care să-i asigure existența. Lui însă i-a intrat în cap să se facă pictor! Spuneți-mi, domnule Corot, credeți că e un lucru rezonabil, căci am fost asigurat că mă pot bizui pe dumneavoastră?

— Hm! hm! făcu maestrul, punîndu-și pipa pe marginea șevaletului, asta e grav, domnule, foarte grav. Dar, ia spuneți-mi, tînărul și-a terminat studiile?

— Aproape, răspunse tatăl.

— Și apoi?

— A! domnule Corot, mai nimic bun! Acum șase ani, l-am băgat în comerț și n-a mers. Mîzgălea hîrtiile tot timpul ascunzîndu-se după tejgheaua patronului, iar pe urmă...

Corot, abținîndu-se cu greu să nu izbucnească în rîs, își mușcă buzele și exclamă:

— Bine, dar asta e povestea mea!

Această anecdotă îngăduie să precizăm două fenomene pe care tindem adesea să le confundăm: vocația și harul.

Băiatul pe care tatăl îl acuză de „mîzgăleală" are cu siguranță vocația, adică dorința foarte vie de a se realiza în desen sau în pictură: cum zic psihanaliștii a ales acest procedeu în locul oricăruia altul pentru „a-și investi impulsurile". Cînd Delacroix acoperă cu desene caietele sale de școlar, cînd înșiră pe unul dintre ele numele lui Da Vinci, Dürer, Tintoretto, El Greco, Rembrandt și Ingres, urmați de fiecare dată de aceste cuvinte „mare pictor" și cînd își adaugă propriul nume cu aceeași mențiune, acest tînăr de paisprezece ani manifestă în mod imperios vocația care sălășluiește în el. Dar, cînd la toate acestea se mai adaugă și faptul că desenele care împodobesc marginile caietelor sînt de o calitate surprinzătoare, atunci putem confirma că la această vocație se adaugă harul.

Dar cîți oameni n-am întîlnit în istoria picturii „putrezi" de haruri și înzestrați cu un spirit întreprinzător, neizbutind să fie pînă la urmă decît niște onorabili executanți, „funcționari ai artei"? Reușita, harul sînt contingențe care nu au nimic comun cu puterea de a crea excepționalul: geniul.

Putința de a se exprima prin pictură pare a fi dăruită multora. Dovadă desenele expresive și adesea remarcabile executate de copii. Totuși, în loc să profite de aceste dispoziții și să-și aleagă profesia de pictor, copilul care își manifestă foarte din vreme dorințele sale de viitor alege de preferință cariere care i se par mai prestigioase și mai de răsunet: pompier, pilot de încercare sau cosmonaut. În realitate, pentru că are impresia că desenul, împreună cu „execuția" lui, este modul de exprimare cel mai firesc, cel mai ușor; a așterne culori pe hîrtie i se pare o meserie mult prea simplă deci prea puțin glorioasă. Conștient de timpuriu de existența suferinței, copilul nu crede că situația de pictor, care constă în a da contur fantasmelor proprii cu ajutorul unei cutii de acuarele, ar fi demnă de o meserie adevărată. Vrea oare să devină lingvist din pricină că poate să rețină

cuvintele, să le invente chiar şi să le împreuneze pentru a alcătui cu ele fraze?

Cu cît această izbucnire va fi mai precoce şi mai instinctivă, cu atît vor fi mai multe şanse ca autoritatea familială să izbutească să înăbuşe aceste dispoziţii din chiar clipa în care se nasc. Dacă copilul are voinţa să persiste, va trebui în majoritatea cazurilor să lupte împotriva ostilităţilor anturajului său. Va avea nevoie de mult spirit de independenţă pentru a înfrunta sarcasmul familiei: ce idee năstruşnică, să pictezi acoperişurile caselor în violet şi luna în roşu!

„Psihologul" în materie înăbuşă şi el o carieră născîndă, considerînd desenele copiilor nu ca opere de artă în germen ci ca o organizare de semne revelatoare a fiinţei lor intime.

Dacă la aceasta adăugăm şi influenţa, în general negativă, a educaţiei clasice şi îndeosebi a învăţămîntului desenului, nu va mai trebui nimic altceva pentru a şterge definitiv urmele a ceea ce va fi pînă la urmă socotit doar o manifestare ludică lipsită de consecinţe. La pubertate, tînărul este gata să uite că în epoca preadolescenţei a avut, poate, pentru o clipă o părticică din geniul lui Henri Rousseau sau Paul Klee.

Cărţile de şcoală, pereţii — aceştia au fost dintotdeauna apreciaţi — totul serveşte drept cîmp de manevră artistului precoce, posedat de dorinţa irezistibilă de a se exprima în modul cel mai direct.

Părinţii întristaţi din cauza fiilor „care-şi petrec timpul desenînd" au uneori reacţii brutale. Vasari ne relatează că Michelangelo „a trebuit să suporte de mai multe ori, nu numai reproşuri dar chiar şi un tratament rău din partea tatălui şi a rudelor sale". Joseph Varie Vien, fiul unui biet lăcătuş, a trebuit să dea dovadă de o mare abilitate ca să-şi înduplece tatăl: la vîrsta de abia cinci ani el a executat portretul lui Ludovic al XIV-lea, întrezărit cîteva minute pe o monedă; Greuze, căruia i s-a interzis practicarea desenului, fapt ciudat din partea unui tată care voia să facă din

fiul său un arhitect, desenează pe ascuns şi prezintă o schiţă atît de fin executată încît tatăl său crede că e o gravură.

Dar cazul lui Thomas Lawrence nu e oare şi mai extraordinar, fiind surprins la vîrsta de nouă ani plîngînd de gelozie în faţa unei pînze de Rubens?

Conflictele dintre părinţi şi copii provin în general din motive economice sau sociale. Dacă — aşa cum afirmă Vasari — perspectiva de a avea un fiu artist îl împinge pe bătrînul Buonarotti să-l cotonogească pe fiul său Michelangelo, înseamnă că acesta „consideră pictura un lucru de nimic şi nedemn de casa sa. . . în plus, acest tată, văzîndu-şi familia înmulţindu-se cu fiecare an, se vede obligat să-şi plaseze fiii în comerţ sau la vreo fabrică de postavuri şi mătase". O astfel de comportare ne dovedeşte totala lipsă de stimă faţă de meseria de pictor.

Dar tatăl lui Michelangelo făcea parte din burghezie; un meşteşugar ar fi judecat altfel. La sfîrşitul secolului al XV-lea, condiţiile economice înrăutăţesc atît de mult traiul cotidian încît unele categorii sociale, şi în mod deosebit oamenii săraci al căror număr e din ce în ce mai mare, încearcă ori de cîte ori au prilejul să-şi scoată fiii dintr-un mediu sortit de secole sărăciei. Memoriile relatează că numai fugind de acasă, copiii izbuteau deseori să scape de această încarcerare socială.

Artistul precoce care-şi vedea proiectele zădărnicite, dispărea subit, şi adesea pentru totdeauna, de la domiciliul familial angajîndu-se ca ucenic la un pictor sau slujitor la un prelat.

Celula familială era pe atunci mult mai puţin structurată decît avea să devină după Revoluţie. Sub vechiul regim era un lucru curent să vezi un băiat fugind pentru totdeauna de acasă. La cincisprezece ani, Quentin de la Tour îşi părăseşte vatra părintească ducîndu-se să lucreze la Paris. Uneori, pentru un fleac, copilul este alungat din sînul familiei. Pierre Vlerick — ne povesteşte Van Mander — a fost alungat de tatăl său, un slujitor al legii, pentru că aruncase, din neatenţie, în timp

ce se juca, o clătită fierbinte în capul lui Charles d'Ypres, patronul la care fusese angajat. Tatăl său, după ce i-a dat o sumă de bani, „l-a trimis să-și caute norocul în altă parte cu ordinul de a-și cîștiga singur mijloacele de trai. Bietul băiat — avea poate doisprezece sau paisprezece ani — ajunse la Malines. Era o zi de duminică și oamenii ieșiseră la plimbare; Pierre stătea deoparte odihnindu-se la marginea drumului și, simțindu-se singur, fără prieteni, fără cunoștințe, fără perspective, copleșit de durere începu să plîngă. Cuprinși de milă, trecătorii îl întrebară ce necaz are, ce meserie etc. Pierre le răspunse că este pictor, și cum la Malines erau mulți pictori acuareliști, unul dintre ei îl luă la el".

Înainte ca învățămîntul să devină gratuit și obligatoriu, studiile erau neabordabile afară doar de cazul cîtorva privilegiați. Era necesar să se determine cît mai curînd calitățile profesionale ale copiilor, pentru a-i pune repede la treabă. Maturizarea era precoce în aceea vreme și se verifica în toate clasele sociale. Fetele de treisprezece ani se măritau cu prinți sau intrau în slujba lor. Băieții de șaisprezece ani erau colonei și comandau regimentul familial. Părinții se străduiau să descopere cît mai repede și, adesea, înaintea pubertății înclinațiile copilului.

Uneori înțelepciunea populară are un efect fericit. E foarte posibil ca, în domeniul artistic, de exemplu, omul simplu din Olanda secolului al XVI-lea să fi fost mult mai perspicace decît mulți dintre educatorii noștri. Simțul descoperirii a ceea ce un talent avea mai prețios și mai deosebit era foarte dezvoltat la oamenii epocii. Ei nu aveau complexele noastre; cel mai important lucru era în primul rînd să supraviețuiască. În urmă cu trei secole Van Mander scrie despre Lucas de Leyda că „venise pe lume oarecum cu pensula și dălțița de gravat în mînă..." că avînd abia doisprezece ani „a pictat pe pînză în tempera *Legenda Sfîntului Hubert*, lucru nemai-

întîlnit, și că seniorul de Lockhorst i-a plătit tot atîția florini de aur cîți ani avea autorul".[1]

Și istoriograful continuă: „E un lucru dovedit atît de experiență, cît și de relatările istoricilor și ale poeților, că oamenii pe care natura pare să-i fi ales copiii ei preferați, aceia pe care ea îi predestinează să depășească prin realizări intelectuale și manuale pe cei mai de seamă, își anunță de timpuriu rolul pe care urmează să-l joace mai tîrziu. Cunoaștem proverbul: „Ziua bună se cunoaște de dimineață".

Copilul, în deplina posesiune a talentului, îl oferă în întîia lui prospețime patronului. Dacă în Flandra, în mod special, patronul lăsa frîu liber fanteziei ucenicului, nu o făcea atît din motive estetice, cît mai ales din reflexe comerciale. Era de la sine înțeles că lucrările executate de elevi deveneau proprietatea stăpînilor care se grăbeau foarte adesea să le transforme în bani.

Începînd cu sfîrșitul secolului al XV-lea locuitorii Flandrei, mult mai puțin sensibili decît cei din statele latine la compartimentările sociale, au o atitudine destul de realistă față de meseria de artist. În aceste țări pictura este foarte adesea sursa de existență a celui care o practică.

Referindu-se la Hugo Van der Goes pictorul Van Mander scrie în 1604: „E un lucru obișnuit, cel puțin frecvent, că în clipa în care s-au convins că cei de meseria noastră au posibilitatea să culeagă onoruri și bogăție, părinții își îndreaptă cu mai mare ușurință copiii spre studiul picturii".

În secolul al XVI-lea, în Anglia, în Franța și în Italia, meseria de pictor este considerată ca o situație foarte de invidiat, capabilă să suscite vocații tardive: Rosalba Carriera, la sfatul unuia dintre prietenii săi, părăsește desenul de dantele, meserie pe ducă, pentru a se dedica picturii. Moda portretului care face ravagii începînd cu mijlocul secolului al XVI-lea încurajează de asemenea vocațiile. Copiii minune sînt exploatați cu nerușinare. Thomas Lawrence, foarte tînăr, cîștigă existența

[1] C. Van Mander, *Le livre de peinture*, „*Lucas de Leyde*".

părinţilor săi care îl cară în toate staţiunile balneare la modă. La nouă ani, Simon-Jacques Rochard, portretist abil, îşi întreţine familia, şi, la aceeaşi vîrstă, Millais este prezentat de către părinţii săi, nebuni de mîndrie, preşedintelui *Academiei Regale*. Dragostea pentru pictură, legată de unele avantaje, face ca în general pictorii, departe de a descuraja vocaţiile fiilor, să întreprindă totul pentru a le asigura pregătirea cea mai bună; astfel a fost cazul tatălui lui Rafael sau al lui Hippolyte Flandrin care, deşi necunoscuţi şi săraci, nu s-au gîndit să-şi manifeste amărăciunea printr-un refuz.

Reacţiile burgheziei şi în special ale neguţătorilor îmbogăţiţi sînt diferite. Mîndri de reuşita lor care le-a permis să-şi cîştige stima şi bunăstarea ei se străduiesc să-şi orienteze progeniturile spre destine similare. Multă vreme, aproape pînă în preajma celui de al doilea război mondial, meseria de pictor părea pe cît de nedemnă pe atît de nesigură. E mai bine să fie secretar la primărie, hotărăşte consiliul de familie responsabil de soarta lui Eugen Delacroix. E mai bine să fie politehnician, afirmă părinţii lui Théodore Rousseau. „Oricum, îţi vei termina medicina" ordonă Dl. Bazille fiului său. „Te vei duce la Şcoala Navală" i se ordonă lui Manet. Cézanne a trebuit să-şi termine dreptul. Pissarro a preferat mai curînd să fugă de acasă decît să fie funcţionar în întreprinderea comercială părintească. Dacă se resemnează să accepte adoptarea unei astfel de meserii, taţii vor să li se aducă „dovezi". Părinţii lui Greuze şi ai lui Alechinsky îşi obligă fiii „să se ducă la Academie şi să înveţe desenul".

Noţiunea de învăţămînt a fost totdeauna legată de ideea de pictură. Ca să pictezi trebuie să ştii să desenezi, acest lucru este atît de adevărat încît dacă un pictor abstract este acuzat că pictează astfel, lucrul se datorează faptului că nu e în stare să reproducă cu fidelitate modelul ales.

În zilele noastre, cu toată evoluţia moravurilor, situaţia nu s-a schimbat deloc sau mai curînd s-a

modificat; dintr-o anchetă recentă făcută asupra unui grup de pictori care expuneau la Paris, a reieşit că mai mult de 50% dintre ei au întîmpinat rezistenţa părinţilor şi că abia 7% au fost încurajaţi. Totuşi dacă justificările par asemănătoare, se constată că opoziţia nu mai provine din aceleaşi medii, muncitorii, ţăranii, funcţionarii, artizanii (aceştia din urmă începînd cu secolul al XVIII-lea au coborît cîteva trepte pe scara socială) au nevoie de salariul tînărului bărbat, şi totul îi face să creadă că nu prin pictură îl vor dobîndi; în plus, proletariatul ambiţionează din ce în ce mai mult să înainteze pe scara socială, situaţie la care de asemenea nu poate ajunge încă prin cariera artistică. În ochii unei anumite clase, pictorul rămîne tot un pictoraş, un anarhist. Stînga nu-i apreciază prea mult pe anarhişti. Dificultăţile materiale se opun de asemenea vocaţiilor. Practic este cu neputinţă ca un fiu de muncitor, student sau ucenic, din lipsă de timp, de locuinţă, sau de bani să urmeze pictura. În plus, obosit de munca pe care o depune, unde să mai găsească forţa pentru a se dedica unei noi activităţi? Nu într-un apartament cu două camere şi bucătărie ocupat de cinci persoane îşi va găsi el calmul necesar exercitării unei atare meserii, în care meditaţia joacă un rol atît de important.

În secolul al XX-lea, clasele mijlocii, „cadrele" cum sînt numite, manifestă faţă de artă şi de creatori atît neîncredere cît şi curiozitate. În rezervele lor, care nu mai sînt atît de natură pecuniară, deosebim mai degrabă considerente de ordin artistic şi social; abonaţi la revistele de artă, vizitează mai bucuroşi retrospectivele decît bienalele. Afirmă că le place arta modernă şi fac dovada acestui lucru prin admiraţia lor pentru Bonnard sau Dufy. Ceea ce nu înseamnă că nu continuă să considere — în afara cîtorva excepţii care ţin de legenda aurită, ca de pildă Buffet şi Rollsul său, Picasso şi averea sa — meseria de pictor ca o ocupaţie nerecomandabilă sau mai exact o meserie nesigură.

În schimb, marea burghezie, aristocraţia chiar, capabilă să-i furnizeze tînărului artist bunăstarea

materială necesară înclină să favorizeze naşterea şi dezvoltarea talentelor.

Prejudecăţile s-au schimbat. Contrar mentalităţii de altădată, a vinde pînze nu mai înseamnă o înjosire. Lucrul acesta apare, dimpotrivă, un mod original de a cîştiga bani, o formă de dandism.

Apariţia fiilor burgheziei în meşteşugul artelor se simte în mod deosebit începînd cu al doilea Imperiu. Cataloagele Salonului devin anexele almanahului monden *Bottin*. Edouard Bonnafé scrie în 1875: „Zilnic, cîte un tinerel, speranţa notariatului şi a noutăţii, dă buzna cu capul în jos, în pictură. Ah! de l-aş putea lua pe unul de urechi: Vrei să devii pictor, dragul meu? Perfect; sigur că ţi-ai şi ales genul. Eşti realist, naturalist, idealist, senzaţionalist, impresionist, sau impresionalist nu ştiu exact ce... Asta e un lucru bun. Acum, ce ai de gînd să faci? N-ai să te apuci de pictura religioasă, e clar; dar o să pictezi, oare, calul, oaia, cîinele, floarea, marina, militarul sau viaţa de familie? Trebuie să te hotărăşti; fiecare cu specialitatea lui şi trăiască diviziunea muncii! Ce convingeri politice ai? Problema e delicată căci ziarele şi criticii din partidul opus te vor face praf, oricare ţi-ar fi talentul, în timp ce confraţii te vor ridica în slăvi chiar de-ai fi ultimul dintre furnizori. Eşti gata să te dai trup şi suflet pe mîna unui antreprenor la modă care să-ţi închirieze pensula cu atîta pe an şi să-şi asume sarcina de a te lansa? Ştii să tragi foloase de pe urma unui tablou de succes, să-l vinzi en gros şi en-detail, să faci după el copii pentru americani, reduceri pentru englezi, studii separate pentru parizieni şi acuarele pentru negoţul obişnuit? Vei fi tu în sfîrşit un industriaş ca mulţi alţii care îşi urmăreşte zilnic mercurialul tablourilor expuse la sala Drouot, care îşi are reclamele, comis-voiajorii, preţul curent şi contabilul său?

Iată ce i-aş spune tineretului acestuia şi ştiu bine ce mi-ar răspunde dac-ar avea suflet. Dacă nu, e

liber să se arunce în apă; între un notar prost şi un pictor de duzina nu e nici o deosebire".

Din clipa în care Bonnafé a scris acest articol, conţinutul a milioane de tuburi de culori a fost aruncat pe apa uitării, umflîndu-i în mod periculos valurile. Declinul Salonului, dispreţul cu care este privită Academia, învăţămîntul oficial sau premiile Romei, împreună cu, pe de altă parte, o libertate de exprimare mereu încurajată, răstoarnă concepţiile tradiţionale.

Consecinţele modificării doctrinelor de învăţămînt sînt greu de apreciat. Astfel nu ştim încă dacă libertatea de exprimare artistică acordată astăzi copiilor nu riscă să înăbuşe dispoziţiile care, în loc să se dezvolte în voie, ar trebui să fie ghidate. Lăsînd copii să se joace cu culorile sau cu huma, încurajîndu-i chiar să mîzgălească după propriul plac veşmintele sau pereţii sălilor de studiu riscăm să răsturnăm, în mod periculos şi fără voia noastră, concepţia pe care o avem încă despre meseria de pictor. Ceea ce acum o jumătate de secol era socotit o muncă dificilă, devine pentru unii un joc al artei. Nu vînd, oare, marile magazine panoplii de pictor, care cu ajutorul unor grile permit copiilor să facă pictură „informală"?

Dacă nimeni nu contestă faptul că educaţia artistică clasică trebuie să fie structural reformată, este oare atît de inutilă iniţierea elevilor în legile perspectivei, chiar dacă ele nu mai sînt aplicate, sau în cele ale reprezentării considerată pe vremuri obiectivă?

Dacă e adevărat că în ceea ce priveşte arta, geniul trece înaintea învăţăturii şi a priceperii şi că, de aproape o sută de ani, a dispreţui şcoala este un lucru de bon-ton, nu este mai puţin adevărat că marii pictori de la Gustave Moreau la Derain, de la Picasso la Matisse, de la Marquet la Balthus, nu numai că s-au hrănit cu disciplinele clasice, dar, mai mult, au apelat adesea la ele. Vom vedea de cîtă perseverenţă au trebuit să dea dovadă majoritatea „ucenicilor"; cît de anevoioasă se dovedeşte a fi fost escaladarea citadelelor în spatele cărora se ascundea izbînda. Ser-

vitudinii uceniciei de altădată, apoi disciplinei scolastice, i-au succedat alte constrîngeri, uneori cu atît mai grele cu cît sînt şi mai greu de definit.
Istoria picturii e plină de anecdote menite să ilustreze capcanele ivite în calea tînărului erou plecat să-şi cucerească frumoasa, sau tentaţiile care-l ademenesc pe cel înţelept. Dragostea înnăscută pentru artă îi dă forţa necesară afirmării, iar triumful final va fi fructul perseverenţei. Adesea, nimic, nici mediul în care trăieşte, nici meseria care i se propune s-o exercite, nu lasă să se întrevadă că va deveni pictor şi totuşi, în ciuda tuturor obstacolelor, vocaţia se manifestă şi se impune. Din clipa în care a făcut alegerea el se crede pictor, înainte chiar de a fi învăţat să fie. Adoptă pictura aşa cum adopţi o religie. Pe vremuri îşi părăsea tatăl — chiar dacă acesta practica pictura — familia, mediul, pentru a intra într-o nouă familie, al cărei şef era maestrul.
Astăzi, artistul îşi jură credinţă nestrămutată faţă de arta proprie, fapt care implică nenumărate renunţări, sacrificii şi o răsturnare afectivă şi economică profundă.
Dar patimile tînărului artist nu s-au încheiat cu aceasta. Atelierele în care debutează sînt o şcoală aspră iar acela care vrea să ajungă pictor mai are de trecut încă destule probe de iniţiere, înainte de a fi considerat ca atare de toată lumea.

Capitolul 6

FORMAŢIA

„Am aflat, după demisia domnului Evrard, de la mai multe persoane bine informate, şi aflu încă zi de zi, că Academia a fost mai totdeauna o şcoală a certurilor şi a intrigilor, a lăcomiei şi a desfrîului, încît pentru tinerii elevi şicanarea directorului constituia o distracţie destul de obişnuită; într-adevăr viaţă de atelier în care nimic nu se cruţă, nici măcar lucrurile sfinte"...

Din scrisoarea lui La Teulière către Villacerf, *Roma, 9 mai 1694*

Intrînd într-un atelier, viitorul artist își manifestă voința de a deveni pictor. În ochii publicului însă este departe de a fi pictor cu adevărat. Doar alegerea îl definește ca atare; va trebui să aștepte ani pînă să ajungă un „om care pictează". Această lungă ucenicie care caracterizează formația artistică pînă la finele secolului al XIX-lea, pare în acea vreme o probă necesară; căci dacă în zilele noastre poți să-ți cucerești un renume universal fără să fi urmat nici o filieră tradițională, multă vreme practicarea picturii sau a sculpturii era interzisă dacă nu dovedeai că ai o pregătire ghidată după regulamente adesea draconice. Toate societățile au față de meseriile de artă reflexe identice. Îndată ce imaginea pictată sau sculptată are implicații religioase sau economice, îndată ce e vorba de o reproducere a divinității, de perpetuarea amintirii morților, sau de ornarea edificiilor, privilegiații care primesc această însărcinare au tot interesul să obțină de la legislator monopolul executării operelor de artă și al formării de ucenici.

Aceste interdicții sînt uneori dictate de motive religioase.

Din timpurile cele mai îndepărtate, multe efigii pictate sau sculptate au reputația de a fi învestite cu puteri magice sau religioase, fapt care înseamnă că pe lîngă cunoașterea tehnică intervine și privi-

legiul creării de obiecte sau imagini avînd puteri supranaturale sau inițiatice. Autorul lor se bucură în sînul tribului de o considerație deosebită. Mai mult decît un artizan, el este un fel de demnitar.

S-ar putea deci ca din motive asemănătoare, atît în Egipt cît și în Grecia sau la Roma, șefii de ateliere să-și recruteze cel mai adesea lucrătorii printre sclavi sau foștii prizonieri de război, oameni cărora li se putea mai ușor interzice ascensiunea la rangul de patron.

Pînă în secolul al XI-lea așezările mînăstirești sînt singurele care concentrează și perpetuează activitățile artistice și intelectuale, și în mod deosebit învățămîntul. Clericii, în general fii de familii nobile, sînt primii care primesc o instrucție completă. Mînăstirile primesc de asemenea și băieți de origine foarte modestă, care, inițiați în tehnicile artistice, participă în mod anonim la executarea miniaturilor sau a frescelor. De la o mînăstire la alta, învățămîntul diferă profund. Fiecare mînăstire își legiferează regulamente proprii și-și are propriul său stil.

Dar corporațiile devin repede adversarele comunităților religioase; nu vor să le recunoască dreptul de a executa în atelierele lor obiecte (manuscrise, tablouri religioase, fresce) pe care le pot lucra și ele, și cer să li se retragă călugărilor dreptul de a forma practicieni. Rolul principal al breslelor nu era oare acela de-a asigura cea mai bună educație viitorilor artiști?

Pe măsură ce mînăstirile cedează asupra acestui ultim punct, corporația își revendică monopolul învățămîntului.

În ciuda acestei pretenții la privilegiu, ființează nenumărate mici școli private, conduse în general de pictori cu oarecare renume, care predau în schimbul unor sume considerabile profitînd totodată de mîna de lucru gratuită a elevilor lor. În 1485, la Tours, miniaturistul Jean Bourdichon ajutat de cei mai buni discipoli ai săi, executanți ai fondurilor și chenarelor, con-

duce o adevărată industrie consacrată confecționării cărților de rugăciuni sau a portretelor. Dar, începînd cu sfîrșitul secolului al XV-lea, cînd corporațiile guvernează meseriile, acestea pretind ca dreptul de a preda învățămîntul să fie rezervat doar membrilor lor. Ucenicii sînt astfel constrînși să plătească taxa de înscriere în confrerie, care urcă în general la 5 parale (cam 2.000 de franci noi); doar fiii patronilor sînt scutiți de taxă. Pe de altă parte debutanții mai trebuie să plătească și taxa necesară întreținerii și educației lor; aceasta variază după prestigiul maestrului sau calitatea mesei. La lucrătorii de covoare maure perioada de ucenicie durează zece ani pentru nevoiași și opt ani pentru cei care pot să-și achite cele 100 parale necesare pensiunii. În Franța, la sfîrșitul secolului al XVII-lea, taxa urcă pînă la 300 livre, plătibile jumătate la semnarea contractului și restul doi ani mai tîrziu.

Patroni și elevi se leagă prin contracte. Dacă între secolul al XII-lea și secolul al XVIII-lea forma acestora se schimbă, fondul, stabilit după texte folosite și de vechea Romă, rămîne același: e vorba de un angajament formal și reciproc contractat în fața a doi patroni de meserie. Prin acest contract verbal sau scris, patronul și ucenicul în vîrstă de aproximativ doisprezece ani, își impun în mod mutual un anume număr de îndatoriri pe care nu pot, nici unul nici altul, să le încalce pe tot timpul duratei uceniciei, care poate fi fixată de la trei la doisprezece ani. Cu acordul patronului, această durată poate fi redusă în schimbul banilor. Patronul are întotdeauna dreptul de a-și ceda elevul unui coleg pînă la încheierea stagiului.

Fiecare contract stipulează că patronul are obligația să găzduiască în mod confortabil elevul. Cînd, în secolul al XVI-lea, „Pierre Gribolly, maistru tîmplar, închiriază și dă în arendă pentru el și ai săi, lui Jean Joly, meșter tipograf, pe Albraham Gribolly, fiul său, aici prezent și de bunăvoie, ca să-l servească pe numitul Joly în arta compoziției și a imprimeriei pe termenul și timpul

de șapte ani consecutivi. . ." el primește asigurarea că fiul său „va fi hrănit, adăpostit și încălzit în mod cinstit"; în schimb, tatăl se angajează să-și „întrețină fiul cu încălțăminte și haine și să-i ofere soției numitului Joly, la fiecare sărbătoare a Paștelui, un costum de serj".

Patronul, nemulțumit să primească o sumă adesea importantă, pretinde pensionarului său o supunere totală. Sub pretext că-l învață meseria, copilul este, fără putință de scăpare, dat nu numai pe mîna patronului, dar și a soției acestuia. El trebuie să mături casa, să facă cursele, să ajute la bucătărie, îngrijindu-se totodată și de atelier. Dacă munca sa nu este considerată ca satisfăcătoare, stăpînul are dreptul să-l bată; totuși, doar el se bucură de această prerogativă și în limite rezonabile. În 1382, un patron băcan, acuzat că și-a bătut ucenicul, este condamnat nu numai să-i ceară scuze victimei, dar să le și repete și în fața unui notar, unde vor fi înregistrate. Dacă nu e recomandabil să te opui capriciilor stăpînului, este bine să te folosești de orice pentru a rezista, în afara revoltei. Vasari povestește că Buonamico di Cristofano, elev al lui Andrea Tafi, furios că era trezit în fiecare zi cu mult înaintea zorilor de către patronul său nerăbdător să-și pună ucenicii la treabă, „căută o cale prin care să-l împiedice pe Andrea să fie atît de matinal. Găsind într-o chițimie vreo treizeci de cărăbuși și libărci, el fixă pe spinarea fiecăruia dintre aceștia o lumînărică prinsă cu ace mici și subțiri. Cînd sosi ora la care Andrea avea obiceiul să se trezească, Buonamico aprinse lumînărelele și introduse insectele, una cîte una, prin crăpăturile ușii, în camera stăpînului. La vederea micilor luminițe, Andrea, cuprins de spaimă, căzu în genunchi, îngînă o rugăciune, ceru binecuvîntarea Domnului și se hotărî să-și părăsească imediat casa: „Inutil, patroane, îi spuseră elevii; acesta nu este decît un semn de răzbunare al demonilor, furioși că sînt treziți cu noaptea în

cap; să rămînem cu toţii în pat pînă se face ziuă, şi o să vedeţi că n-or să mai vină!"[1]

În Evul Mediu orele de lucru depind de răsăritul şi apusul soarelui. Regulamentele interzic, de altfel, de cele mai multe ori, lucrul la altă lumină decît cea a zilei. Iarna, artizanii îşi încep lucrul la orele şase dimineaţa, iar pe timp de vară la ora patru şi treizeci; îi vom vedea pe studenţii Academiei regale urmînd primele cursuri la această oră matinală, iar pe pensionarii şcolii de la Roma sculîndu-se vara la orele cinci.

În 1437, pictorul Cennino Cennini, închis o vreme pentru datorii în închisoarea Stinches, îşi petrece clipele libere redactînd un tratat de pictură. Autorul ne informează asupra anilor de debut; „Încă de la prima tinereţe, elevul trebuie să se angajeze la prăvălia unui patron" care îl învaţă timp de un an arta de a şti să deseneze pe tablete, de a tria culorile, de a fierbe cleiurile, de a frămînta vopselele, de a pregăti panourile, de a le şlefui. Alţi şase ani, chiar şi în zilele de sărbătoare, sînt consacraţi cunoaşterii diversităţii culorilor: cinabru, amatitul, sînge de dragon... elevul va învăţa să facă draperii de aur, să lucreze în frescă. Cennini abundă în reţete: nouă capitole ale cărţii sale tratează despre aurire, şapte despre felul cum să „redai" catifeaua, culorile calde, azurul ultramarin, cum să colorezi fluviile şi peştii. Bătrînul prizonier — avea atunci optzeci de ani — nu neglijează nici un detaliu, iar cînd termină cere binecuvîntarea lui Dumnezeu, Sfintei Fecioare şi a tuturor sfinţilor.

Pînă în jurul anilor 1820, culorile livrate în bucăţi sau praf erau frămîntate pe paletă după dozaje specifice fiecărui atelier şi conform stilului lucrării în curs. Prafurile uscate sînt amalgamate cu un aglutinant, de regulă uleios. Fabricarea anumitor paste cere uneori o zi întreagă iar pentru a sfărîma două livre de lac de roilă un bun muncitor are nevoie de zece ore.

[1] G. Vasari, *Les peintres toscans*, „Bufalmaco, peintre florentin", Hermann, 1966.

Frămîntarea culorilor este încredinţată copiilor în vîrstă de şase pînă la şapte ani. Lucrînd, ucenicul observă că verdele de smaragd se înnegreşte pe măsură ce este frămîntat. Economia se impune cu necesitate: fiecare trăsătură de pensulă costă scump, suprafaţa infimă a unui manuscris primeşte pînă la şapte straturi de vopsea.

Pentru executarea fondurilor de aur, se topesc ducaţi şi ţechini, dar scumpetea aurului, apoi a preţului vopselei incită pictorii să reducă din materia primă. Cennini se plînge că dintr-o monedă se scot acum o sută patruzeci şi cinci de foiţe de aur în timp ce în trecut nu se făceau decît o sută.

Fiecare ingredient este cîntărit, căci culorile frămîntate cu ulei fiert nu se conservă bine. Trebuie deci ca în fiecare dimineaţă să iei de la capăt aceste preparaţii: fiecare ton este tratat separat şi produs după trebuinţă. Patronul îşi supraveghează cu atît mai atent elevii, cu cît dozajele sale, întocmai ca o trăsătură de creion, conferă producţiilor proprii o amprentă personală.

Arta de a prepara culorile îşi are martirajul său. La Florenţa, în preajma anilor 1540, circulă zvonul că un tînăr pictor găsit mort, cu trupul străpuns de lovituri de pumnal, este victima unui concurent căruia i-ar fi sustras prin şiretlic o reţetă al cărui secret îl avea doar el. Frămîntarea culorilor comportă şi alte riscuri. Pînă în secolul al XVIII-lea doctorii au diagnosticat boala numită „colică de pictori" care atinge în general ucenicii care manevrează pigmenţii pe bază de oxid de plumb, cum ar fi albul de argint. În general însă, în afară de cazul cînd o afacere deosebit de scandaloasă ajunge pînă la urechile locotenentului de poliţie, nimeni nu se preocupă de soarta tinerilor învăţăcei. Practic, nu există un regulament public care să se preocupe sau să protejeze minorii. La cîteva săptămîni, după ce Georges de la Tour a acceptat să-şi angajeze nepotul, François, în schimbul unei sume exorbitante, izbucneşte o epidemie de ciumă. Pictorul,

speriat, fuge de acasă împreună cu familia, ordonîndu-i rudei să rămînă pe loc pentru a avea grijă de locuință. Boala nu-l cruță pe tînărul ucenic, care moare cîteva zile mai tîrziu, claustrat în casă.

Istoria oamenilor muncii abundă în afaceri unele mai sinistre decît altele. După spusele biografilor săi, Adriaen Brouwer a fost în mod rușinos exploatat de patronul său Frans Hals. Acesta, cu complicitatea soției, îl sechestrează pe bietul Adriaen, ținîndu-l mai mult nemîncat și obligîndu-l să producă un număr considerabil de pînze, pe care stăpînul se grăbește să le vîndă în numele său; ucenicul se angaja într-adevăr cu condiția să nu întreprindă nici o activitate comercială. Această anecdotă, pe care unii biografi ai lui Hals o contestă, demonstrează pe de o parte că ucenicul plătește pentru a fi scutit de corvezi, iar pe de alta că trebuie să încredințeze toată producția patronului său, care dispune de ea după bunul plac.

Pictorul Jan Schoorel, ucenic la Cornelius Willemsz, lucrează atît de bine încît îi aduce patronului mai mult de 100 de florini pe an. Mai slab dotat decît elevul, patronul nu ezită să semneze cu numele său operele discipolului.

Nenumărate fapte asemănătoare dau la iveală faptul că învățămîntul este cel mai adesea o luptă între elevul doritor să ajungă la calitatea de meșter-patron și patronul preocupat să-și păstreze secretele.

Discipolul trebuie așadar să copieze și să recopieze la nesfîrșit, izbutind astfel pe de o parte să-și constrîngă patronul să-i recunoască talentul iar pe de altă parte să-și perfecționeze îndemînarea. Vasari afirmă că Giotto s-a amuzat într-o zi pictînd o muscă pe nasul unei figuri începută de patronul său Cimabue. Acesta, reașezîndu-se la lucru, încearcă de mai multe ori să alunge cu mîna acest „trompe-l'oeil". Așa se pare că s-a impus Giotto atenției patronului său.

Dar nu e de ajuns ca ucenicul să ia două miligrame de cadmiu pentru a desena o muscă; el trebuie de asemenea să se supună regulamentelor chițibușare ale ghildei și ale jurandei; ghilda poartă răspunderea calității profesionale a ucenicilor. Ca mai totdeauna, cei care țin în umbră destinele comunității sînt de cele mai multe ori artiști ratați, avizi să strălucească în posturi administrative, ignorînd sau disprețuind problemele estetice și pentru care numai cunoașterea întrebuințării materialelor are importanță. Înțelegem astfel mai bine motivele unui atît de îndelung învățămînt consacrat tehnicii pure, unde arta nu pare să ocupe decît un loc foarte redus. În timp ce marile corporații care formează tehnicieni impun cel puțin cunoașterea „primelor noțiuni" (tipografii pretind chiar de la debutanți un certificat de la rectorul Universității atestînd că sînt „cunoscători ai limbii latine"), patronii par a nu cere de la elevii lor nimic altceva decît manifestarea unor aptitudini pentru meseria respectivă. Pînă la Revoluție, majoritatea elevilor abia dacă știu să citească cînd intră într-un atelier. O astfel de indiferență cu privire la problemele spirituale, este încă o dovadă că nu numai societatea de atunci îi consideră pe pictori simpli lucrători manuali, dar că înșiși artiștii se consideră ca atare.

Cîți metri pătrați de ateliere măturate, cîtă ceară topită, cîte jigniri îndurate înainte ca ucenicul să fie în sfîrșit autorizat să folosească pensula după pofta inimii! Astfel în secolul al XVIII-lea, în unele ateliere din Paris, se mai interzice încă elevilor să picteze în ulei în perioada primilor ani de ucenicie. Carle Van Loo „plasat" la fratele său, Jean-Baptiste, a trebuit să deseneze pînă la vîrsta de optsprezece ani. Abia după ce s-a pătruns de „principii", de „părțile esențiale ale artei" fratele său l-a autorizat să folosească paleta.

Citind următoarea notiță apărută în *Anecdotes des Beaux-Arts*, vom vedea, în ce măsură învățămîntul era nu numai artizanal dar cel mai

adesea lăsat în voia sorții sau mai degrabă a nesorții: „În preajma anului 1630 un burghez de la Paris cu locuința aproape de Saint-Eustache a oferit una din camerele locuinței sale unui grup de șapte sau opt tineri prieteni de-ai săi, care se ocupau cu desenul și care voiau să se perfecționeze copiind după natură. Ei și-au ales ca model un om slab și debil, numit Vandefchoux; dar după un timp li s-a părut că e mai comod să se adune în pivnița unuia dintre ei deoarece era iarnă și încălzirea nu-i costa nimic. După Vandefchoux, ei și-au ales ca model un bețiv oarecare, cizmar de profesie, și care era foarte bine conformat".

Pînă la începutul secolului al XX-lea ucenicii sînt de cele mai multe ori constrînși să lucreze după modele în gips. A pune modelele să pozeze dezbrăcate era costisitor și adesea în opoziție cu prescripțiile morale.

Diderot se revoltă împotriva învățămîntului în atelier pe care-l voia înlocuit cu studiul după realitate. „Nu vedem niciodată nudul; religia și climatul se opun... Nu știm ce înseamnă proporțiile frumoase. Nu studiind trupul unei prostituate, sau al unui soldat de gardă care ne sînt aduși de patru ori pe an, deprindem noi această cunoaștere... Și apoi veșmintele alterează formele. Coapsele modelelor sînt tăiate de jartiere, corpurile femeilor strangulate de corsete, picioarele deformate de încălțările strîmte și tari".[1]

Edictul din 1776 care proclamă abolirea corporațiilor nu schimbă cu nimic soarta debutanților. Situația minorilor angajați în întreprinderi și în mod special în fabrici rămîne, pînă pe la începutul secolului al XX-lea, adesea atroce. Cu toate acestea nu putem condamna fără apel aceste vechi concepții despre ucenicie: ele țin de tradițiile și de moda acestor epoci. Sclavia ucenicului nu șochează decît unele spirite avansate; maxima „pe cine iubești pedepsești" este unul din

[1] D. Diderot, *Salon de 1761*, X.

laitmotivele unei societăți obișnuite cu o viață aspră. Uneori se întîmplă ca un băiat care este plasat în mod arbitrar într-o celulă străină să descopere acolo un mediu plin de căldură care să-l scape poate de atmosfera sordidă în care trăise pînă atunci.

DE LA ATELIER LA ACADEMIE

Cînd Le Brun a creat Academia Regală el a făcut-o ca o reacție împotriva monopolului breslelor. Dar dacă această nouă asociație eliberează pictorii consacrați de o autoritate pe care aceștia nu o mai recunosc cînd e vorba de învățămînt, ea se ferește de un exces de liberalism.

După ce au ocărît cum au putut corporațiile și pretinzînd că luptă împotriva anumitor abuzuri academicienii nu rezervă o soartă mai bună elevilor lor.

Dacă vor să învețe pictura, aceștia din urmă trebuie să fie admiși într-un atelier particular, întrucît Academia nu predă decît cursuri de desen. Acest regulament a durat timp de două sute de ani.

Așteptînd sfîrșitul studiilor, elevii locuiesc tot la patroni, continuînd pe mai departe să prepare culorile, să mături atelierul, să curețe pensulele și să aprindă focul în sobă, așa cum au făcut toți ucenicii-pictori dinaintea lor. Cînd au răgazul să urmeze cursurile Academiei, iată-i mai copleșiți de lucru ca niciodată: desenul după natură se studiază de la orele șase la orele opt dimineața pe timp de vară, și de la orele cincisprezece la optsprezece pe timp de iarnă, la lumină artificială: „în timp ce modelul poza, fiecare, într-o profundă liniște, desena după el cu o vie și puternică aplicație. În pauză tinerii își arătau desenele celor în vîrstă... La început nu se emiteau decît păreri particulare; urmau apoi observații mai generale care, în mod imper-

ceptibil, se transformau în disertații savante asupra principiilor desenului"...[1]

Miercurea și sîmbăta dimineața erau consacrate perspectivei. Cursurile aveau loc sîmbăta după-amiaza. Pînă în 1683 elevul se angaja să verse Academiei 5 parale pe săptămînă (afară de cazul cînd era fiu de academician).

Foarte repede, Academia caută să-și însușească monopolul învățămîntului. Pentru a-i aduce la sapă de lemn pe profesorii Academiei Saint-Luc, succesori ai corporațiilor, academicienii îi privează nu numai de elevi, dar chiar și de dreptul de a-și deschide școli. În statutele înregistrate de Parlament în 1655 se precizează că „Majestatea sa dispune ca de acum înainte să nu mai pozeze nici un model, și să nu se mai dea lecții în public în materie de pictură sau sculptură, ci numai în numita Academie Regală".

Drept compensație, elevii sînt scutiți de serviciul militar.

ROMA...

Începînd cu secolul al XVI-lea, călătoria la Roma pare o completare indispensabilă educației. Oricine ambiționează să-și facă un nume în domeniul artelor sau pretinde că le iubește visează să călătorească în cetatea în care trecutul se împletește cu prezentul. Amatorii oferă această călătorie protejaților lor, nu fără a-i fi obligat adesea să semneze contracte prin care tinerii artiști se angajează pentru un anumit timp, dacă nu pe viață, să le rezerve binefăcătorilor cele mai frumoase bucăți din producțiile proprii.

Uneori oferta era motivată de interese oarecum ciudate: astfel, Claude Vignon, a cărei familie era de religie reformată și care fusese crescut,

---

[1] A. de Montaiglon. *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664*, Paris, P. Jeannet, 1853.

spune Guillet de Saint-Georges „în propriile erori pînă la vîrsta de cincisprezece-șaisprezece ani" este invitat la Roma de doi călugări care, „sub pretext că-i facilitează mijloacele prin care să-și perfecționeze talentul, se folosesc de prilej pentru a-i pregăti convertirea".

În epoca în care Academia decide crearea la Roma a unei școli care să permită tinerilor pictori perfecționarea studiilor, perspectiva unei „călătorii" stimulează candidaturile.

Orașul papilor este frecventat nu numai de artiștii cei mai renumiți, care vin aici din țările cele mai îndepărtate (Rubens n-a părăsit Roma decît la ordinul ducelui de Mantua, patronul său) dar de asemenea de toți cei care, în lumea de atunci, erau cotați a fi oamenii cei mai de seamă în domeniul gîndirii și al politicii.

Vaticanul, grație activității lumii ecleziastice, este un centru în care ajung informațiile cele mai diverse. La 25 martie 1694, la Teulière, Directorul Academiei, îi scrie lui Villacerf superintendentul regelui: „Trebuie să ținem seamă, Domnule, că Roma este un teatru expus vederii întregului univers, unde nu poți face nimic care să nu devină public în mai puțin de douăzeci și patru de ore, pentru că nu există alt loc pe lume cu un atît de mare număr de spioni".

Academia, ale cărei mijloace financiare sînt reduse, nu oferă călătoria decît unui mic număr de elevi. Fiecare academician susține candidatura favoriților săi. În săptămînile care preced alegerea, acesta se străduiește să intervină pe lîngă superintendentul construcțiilor sau pe lîngă „Primul pictor". Presiunile au loc în toate domeniile.

Vendières îi scrie lui Lépicié în octombrie 1752: „un particular, numit Prud'homme, protejat de ducele de Gesvres, mă roagă pentru fiul său care, spune el, are cele mai mari aptitudini pentru pictură și care asistă în mod regulat la cursurile Academiei să-i permită să vadă cu ușurință modelul..." dar Lépicié, preocupat cu menținerea ordinei, răspunde: „îmi place să fiu înda-

toritor față de oamenii care au rîvnă și aptitudini pentru arte, dar îmi place și mai mult ca regulamentele și statutele să fie în mod scrupulos respectate".

Fondarea școlii din Roma datează din anul 1666[1]. Scopul acestei instituții este de a găzdui la Roma, pentru cîțiva ani, pe tinerii pictori, sculptori și arhitecți cotați printre cei mai buni, în vederea completării formației prin contactul direct cu operele vechilor maeștri. Elevilor li se oferă pensiune și o alocație pentru călătorie. Înainte de plecare laureații „Premiului Romei" erau în general găzduiți la Academia elevilor. Apoi, după cum le îngăduiau mijloacele, plecau cu poștalionul, călare, sau chiar pe jos. Dacă mesagerii poștali făceau traseul în cincisprezece sau douăzeci de zile, periplul elevilor — aceștia hoinăreau cam peste tot, făcînd uneori un ocol prin Veneția — putea dura de la două la patru luni. În schimb, ei se angajau să lucreze în mod exclusiv pentru rege. În acest mod înțelegea suveranul să profite de pe urma cheltuielilor făcute, asigurîndu-și serviciile unei elite artistice. Călătoria și găzduirea erau însoțite de obligații de tot felul, așa cum reiese din extrasele statutului:

III. *Clădirea în care va fi instalată Academia fiind dedicată virtuții, trebuie să fie onorată cu venerație de toți cei care vor locui în ea. În consecință, dacă se întîmplă ca cineva să ia în derîdere sfîntul nume al lui Dumnezeu sau să vorbească despre religie sau despre lucrurile sfinte în batjocură sau cu dispreț, sau să profereze vorbe nelegiuite sau necuviincioase, va fi alungat și decăzut din grația pe care Majestatea sa a binevoit să i-o acorde ...*

VII. *Elevii se vor trezi, vara, la orele cinci și se vor culca la orele zece; imediat după sculare și înainte de culcare se vor duce la locul destinat de Rectorul lor pentru a-și face rugăciunea.*

[1] A fost creată de Colbert, foarte probabil la inițiativa lui Le Brun.

XI. *Și, știindu-se din experiență că majoritatea celor care merg la Roma nu se întorc mai savanți decît au plecat*[1] *fapt care provine din dezmățul la care se dedau sau din faptul că în loc să studieze după exemplele bune, menite să le formeze geniul, ei se distrează lucrînd pentru unii și pentru alții, pierzîndu-și cu desăvîrșire timpul și viitorul pentru un cîștig de nimic care nu le va aduce nici un profit, Majestatea Sa interzice în mod categoric tuturor acelora care vor avea onoarea să fie întreținuți de numita Academie să lucreze pentru orice persoană străină, în afara Majestății Sale, dorind ca pictorii să execute copii după toate tablourile valoroase aflate la Roma.*

PROTECȚIONISMUL

Respectarea acestor trei condiții majore: religia, disciplina, serviciul regelui, au dat destulă bătaie de cap diferiților directori. Căci este vorba într-adevăr de bunul plac al regelui; dacă suveranul consimte să ofere aleșilor săi învățătura a tot ce are mai bun cultura artistică clasică, în schimb înțelege, grație acestui organism, să-și satisfacă pasiunea pentru lucrurile frumoase. Directorul și elevii servesc adesea ca achizitori și negociatori. Unul sau două vapoare pleacă lunar, cu destinația Toulon sau Marseille, încărcate de picturi și sculpturi.

Pînă la apariția tracțiunii mecanice, starea drumurilor, insecuritatea lor, proasta suspensie a vehiculelor, scumpetea transporturilor, îndemna, cînd lucrul acesta era posibil, spre alegerea călătoriei pe mare sau pe canale navigabile pentru transportarea operelor de artă.

Ca să atenueze prețul ridicat al închirierii unui vas, Colbert, preocupat să cruțe tezaurul regal, sfătuiește pe Evrard, directorul Academiei din Roma, să se înțeleagă cu pescarii din St. Malo ca după ce-și vor fi cărat în Italia produsul pescuitului lor (aceștia exportau la Roma moruni

[1] Cu mult înainte de fondarea școlii de la Roma, regele oferea burse de călătorie tinerilor pictori merituoși.

și heringi) să nu se întoarcă cu vasele goale, ci încărcate cu tablouri și sculpturi. Dar dacă transportul pe uscat era oneros și adesea periculos, drumul pe mare era și el supus nenumăratelor vicisitudini. Teulière îi scrie lui Villacerf în martie 1693: „Deși se află un vas la Civitavecchia care trebuie să plece curînd, n-am găsit că e bine să-i încredințez tabloul executat de Sr. Sarabat, ținînd seama de ce s-a întîmplat cu puțin timp înainte pe această mare". În mai puțin de o lună marina engleză scufundă patru vapoare.

Începînd cu sfîrșitul secolului al XVI-lea, scoaterea din Roma a tablourilor marilor maeștri devine un lucru extrem de dificil. Legile interzic transportul obiectelor de artă în țările străine, fapt care a determinat „recurgerea la fraudă pricinuind desigur pierderea totală a multor capodopere. Lumea s-a gîndit să le mîzgălească cu diverse figuri informe, dîndu-le astfel aspectul unor tablouri lipsite cu totul de valoare"[1]... Totuși nu toate s-au pierdut: „Dl. Le Roi de la Faudiguière, care a strîns o cantitate destul de mare din cele mai bune lucrări de pictură, a cumpărat ultima oară un mare tablou negru, afumat, care reprezenta un fel de curcubeu și cîteva figuri foarte prost redate. El a oferit nouă livre și zece soli pe această vechitură ... Într-o zi s-a apucat s-o curețe din întîmplare și a rămas surprins văzînd figuri pictate cu multă măiestrie... și dl. Le Roi a aflat că era posesorul unei capodopere de Rafael... Domnul Le Roi a afirmat că pentru acest tablou care l-a costat 9 livre și 10 soli, cum am mai spus, refuzase deja 80 000 livre (bani francezi)."

Este vorba aici de una din anecdotele extrase din vastul folclor atît de mult cercetat și în zilele noastre. Aviditatea regelui Ludovic al XIV-lea și a marilor amatori francezi devine atît de acaparatoare încît papa se vede obligat, la 12 februarie 1686, să dea o nouă „bando" care interzice „oricui să vîndă fără permisiunea sa, să cumpere, să transporte, să ambaleze, să achi-

[1] Anecdotes des Beaux-Arts.

ziționeze sau să închirieze vapoarele unei alte națiuni pentru a încărca pe ele statui, picturi, marmore vechi..."

Aviditatea și pasiunea celor mari pentru obiectele de artă îi determină ori să violeze legile în vigoare, chiar dacă ele au fost promulgate de suveranul pontif sau de vreun alt „văr" hotărît să apere patrimoniul artistic național.

Caterina a II-a pedepsește cu moartea pe cei care contravin legilor statului, dar e foarte îngăduitoare cu cei care, dorind să-i intre în grație, încalcă interdicțiile, procurîndu-i obiecte de o valoare cu totul excepțională. La 6 aprilie 1779 Grimm îi semnalează Augustei Suverane existența unei statui a lui Jupiter, „într-un stil grec sublim" din fericire scoasă din Roma fără știrea nimănuia și transportată în mod clandestin la Ostende pe un vapor. Ea este de vînzare în schimbul sumei de 1000 ludovici de aur. Superintendentul Belle-Artelor din slujba Regelui Soare nu pierde prilejul să-l sîcîie pe directorul Academiei Franței din Roma. Acesta trebuie să cumpere fără a ține seama de interdicțiile papale tot ce se oferă mai frumos pe piață. Cei mai de seamă pictori participă la aceste vînători „regale" în calitate de experți sau de misiți.

ÎNVĂȚĂMÎNTUL REGAL

Colbert se informează pas cu pas despre viața din Academia de la Roma: „Nu uitați, îi scrie el directorului, la 13 mai 1679, să-mi comunicați cît se poate de des, așa cum v-am cerut-o, ce este nou la Academie și în mod special despre talentul și despre progresul pe care elevii de la pictură, sculptură și arhitectură îl fac, fiecare, în arta lor", „Străduiți-vă, scrie el ceva mai tîrziu aceluiași director, Dl. Evrard, să faceți astfel încît elevii să-și învețe bine lecțiile și să facă progrese în studiu și țineți-mă la curent în legătură cu cei care se dedau desfrînărilor pentru a-i avertiza pe părinții și pe rudele lor, și pentru a-i exclude din Academie, în cazul în care nu se îndreaptă".

Într-o scrisoare adresată lui Evrard la 1 februarie 1680, Colbert se amestecă și în problemele estetice: „Aveți grijă ca elevii să copieze fidel Antichitatea fără să adauge nimic de la ei". Corespondența directorilor Academiei de la Roma ne revelează starea de spirit a tinerilor în epoca respectivă. Majoritatea sînt nerespectuoși, independenți, necredincioși. Înaltul funcționar este în mare încurcătură. Numit de un rege catolic, nu poate tolera încălcarea moralei. Mai mult, locuind în cetatea papală, orice toleranță din partea sa ar putea atrage conflicte diplomatice.

Dl. d'Argenson, secretarul nostru de stat pentru Afacerile externe, se mulțumește să semnaleze următoarele în *Memoriile* sale: „La Roma fiecare are obligația să se împărtășească în ziua de Paști, și dacă nu aduce un bilet care să dovedească acest lucru, este excomunicat după toate regulile. Academia Franței pentru pictură, stabilită la Roma, s-a crezut absolvită de aceste reguli; fiind pe cale să fie alungați din Roma, acești francezi s-au supus legii romane."[1]

În 1767, lucrurile merg foarte departe. Natoire alungă un elev pe nume Mouton sub pretext că nu s-a împărtășit de Paști. În ciuda intervenției Parlamentului de la Paris și a unui proces care a avut un mare răsunet, cariera lui Mouton este distrusă.

Farmecul frumoaselor romane, față de care elevii nu rămîn insensibili, îi neliniștește de asemenea pe directori. În 1697, unul dintre ei (La Teulière) scrie: „Comportarea față de femei este mai de temut decît oriunde în altă parte; și de cînd în Franța s-a ivit moda să se trimeată aici tineri care au adus cu ei viciul cabaretelor... pericolul este și mai mare".

Cu cît trece timpul, cu atît scade și disciplina. La 1 septembrie 1756, rectorul se plînge: „Am fost necăjit în acest ultim timp de lipsa de conduită a domnului Dehait; sub pretext că studiază

[1] Marchizul d'Argenson, op cit., t. VIII.

după natură, el vedea fără să fie nevoie modele de femei care veneau în mod frecvent la Academie și dădeau un rău exemplu".

Personalitatea directorului joacă un rol important, funcția sa este onorifică. Primit la Vatican, și de nobilimea în sutană, el se bucură de un mare prestigiu.

Palatul Mancini, sediul Academiei, este considerat un fel de ambasadă a bunului gust. Natoire, director din anul 1752, nu se deplasează decît în caleașca sa împodobită cu armele Franței însoțită de doi elvețieni, precedată de doi oameni de serviciu și mînată de un lacheu purtînd perucă și haină brodată. În sfîrșit putem să mai adăugăm că unii dintre directori, în secolul al XVIII-lea, mai ales, au fost victimele unui demon fatal reputației lor; mulți dintre ei, către șaizeci de ani, s-au îndrăgostit de tinere romane (ceea ce nu putea să nu se afle la Paris) provocînd mici scandaluri care le-au compromis în mod periculos autoritatea. J. F. de Troy, proaspăt văduv, se consolează cu nevasta unui doctor. Chemat în Franța și ținut în dizgrație, el se întoarce la Roma unde moare cîteva luni mai tîrziu.

Elevii trimiși la Roma vor să profite de șederea acolo. Lăsați în voie, se simt scutiți de convențiile sociale, se zbîrlesc la ideea spovedaniei, protestînd cînd Natoire îi obligă să aducă certificatul de împărtășanie de Paști. Ținuta lasă mult de dorit. Unii se plimbă prin Piazza di Spagna deghizați în „sălbatici", alții se prezintă la spovedanie îmbrăcați cu o togă roșie. Vien, noul director, propune fără succes purtarea unei uniforme.

Romanii se simt jigniți de actele de vandalism săvîrșite de unii dintre elevi. În 1703, tînărul Cornacal îi cauzează directorului său „mari necazuri nedovedind supușenie nici respect" pentru sfaturile pe care i le dă; „s-a comportat fără discreție în locurile unde a lucrat, netinînd seama de avertismentele mele. Nu de mult, a spălat și a șters în mai multe locuri tabloul pictat în frescă de Dominiquino pe care îl copiază în biserica

Saint-Louis, lucru pentru care am primit reclamații neplăcute..."[1]

Frecvența unor astfel de acte de vandalism îl indignează pe superintendent care, de la Paris, amenință să-i alunge în mod rușinos de la Academie și să-i condamne pe toată viața ca nedemni de a exercita o artă la a cărei perfecțiune nu se poate ajunge decît printr-o mare dragoste de muncă, „pe toți aceia care vor fi nerespectuoși față de instructorii lor, sau lipsiți de menajamente față de originalele pe care li se îngăduie să le copieze".

Nu există an în care Parisul să nu fie informat de cîte o chestiune delicată; în 1786, Chardigny, un elev, încearcă s-o seducă pe fiica pictorului Lagrenée, rectorul școlii. Acesta din urmă, avertizat, îl cheamă pe tînăr, interzicîndu-i, cu amenințarea că o să fie retrimis în țară, să se mai întîlnească cu fiica sa. Chardigny, nețiînînd seama de avertisment, trimite o scrisoare Domnișoarei Lagrenée, îi dă o întîlnire nocturnă, sfătuind-o să profite de somnul mamei sale pentru a-i lua cheia. Domnișoara arată scrisoarea mamei sale, pictorul este retrimis acasă. Lagrenée, temîndu-se de un proces, îi scrie ministrului, contele de Angiviller, despre încurcătura în care se află. Aceasta îi răspunde: „După cele ce v-a spus Dl. Chardigny, văd că vă e teamă de vreo reclamație în genul aceleia a D-lui Mouton împotriva d-lui Natoire. Fiți liniștit însă. Această expulzare este opera mea, conform ordinului primit de la Rege. Din scrisoarea care vi s-a înmînat reiese că delictul este sigur: așa că aveți cu atît mai puține motive să vă temeți de vreun proces intentat împotriva dumneavoastră, cu cît *școala din Roma nu e nici măcar un drept, ci o pură grație a Regelui* și cu cît, chiar pentru nemulțumiri mult mai puțin grave, am puterea să rechem un elev de la Academie".

---

[1] Scrisoarea lui Houasse către Mansart, din 27 iunie 1703.

E greu să ne imaginăm dificultățile materiale în care se zbat bieții directori. Banii le sînt trimiși cu atîta parcimonie încît aceștia trebuie să facă economii penibile la mîncare, lumînări, lenjerie. La 1 mai 1696, La Teulière îi scrie lui Villacerf: „Referitor la costumul elvețianului mă simt dator să vă informez că vechea manta ar mai fi putut ține doar o iarnă, dar grija pe care am avut-o ca să fie puțin renovată ne va fi de mare folos mai tîrziu, sperînd să cîștigăm doi sau trei ani prin această renovare; comandînd galoane noi la Paris, haina va fi și mai impunătoare în ochii străinilor care ne vizitează zilnic Academia... Trebuie să adaug, pentru o mai mare lămurire că mantaua n-a mai fost reînnoită din anul 1689". La anunțul decesului bietului elvețian, care a survenit la 20 iunie 1697, cei de la Versailles se interesează de manta: „deoarece elvețianul a murit, dacă haina pe care o purta este destul de bună ca să țină pînă la sărbătoarea tuturor sfinților, i-ați putea-o da omului nou pe care o să-l angajați".

Instalarea precară în clădiri nesatisfăcătoare face de altfel, ca de cele mai multe ori, orice regulament să fie inaplicabil. În mai puțin de un secol, școala își schimbă sediul de trei ori. Atîta vreme cît este instalată într-o clădire mică, directorii au mare bătaie de cap cu respectarea orarului prevăzut; în 1775, Vien, reluînd vechile statute, vrea să instaureze o disciplină strictă: „scularea la orele cinci, începerea lucrului la orele șase, obligativitatea de înapoiere la orele douăzeci și două pe timp de iarnă și douăzeci și trei în timpul verii". Doisprezece ani mai tîrziu elevii obțin permisiunea să se scoale la orele șase și jumătate pe timp de iarnă dar, în același timp, li se reamintește că este interzis să aibă ateliere în afara școlii. De-a lungul anilor, disciplina slăbește. În septembrie 1776, d'Angilviller îi scrie lui Pierre: „Printre aceste regulamente există unul care mi s-a părut a merita o observație aparte. Este vorba de acela care-i privește pe înșiși profesorii. Am auzit spunîndu-se că

printr-un obicei care s-a introdus încetul cu încetul, sînt unii care, după ce au instalat modelul, cred că prezența lor acolo nu mai e necesară pînă la ultima jumătate de oră, cînd se înapoiază să-și termine lecția și să corijeze desenele elevilor. Mi s-a părut esențial să preîntîmpin o astfel de relaxare, care ar putea deveni nocivă și un rău exemplu".

Lipsa de cunoștințe și de cultură complică sarcina directorilor și irită populația romană. Încă de la începutul secolului al XVIII-lea mulți fac constatarea că dacă sistemul învățămîntului în vigoare formează cu siguranță excelenți pictori, nu înseamnă că aceștia sînt și oameni cultivați. O educație de bază care să se predea la Paris le-ar permite elevilor să profite mai bine de stagiul lor la Roma.

„ELEVII PROTEJAȚI"

În 1747, C. A. Coypel îi propune regelui să suprime acordarea de burse elevilor săraci și să le înlocuiască cu un stagiu într-o adevărată instituție de învățămînt. Regele aprobă proiectul. Astfel va lua ființă Școala regală a elevilor protejați. Noua școală își va deschide porțile la 1 ianuarie 1749. Funcția de portar este încredințată unui anume H. Houdon, tatăl viitorului sculptor.

Programul studiilor ne este cunoscut grație unui raport făcut de Lépicié: „elevii se adună dimineața în sala de studiu la orele șapte și jumătate... Lecțiile încep cu un extras din *Istoria Universală* a d-lui Bossuet (...). Vom merge pînă la origini citindu-l pe Herodot, Tucidide, Xenofon, Tacit și Tit-Liviu. Așteptînd ca sezonul să îngăduie elevilor pictatul în Galeria lui Apollo, ei se duc, din ordinul d-lui guvernator, în sălile academiei unde desenează *Gladiatorul* și pe *Laocoon*. Înainte de masa de seară își prezintă lucrările d-lui guvernator care le corijează cu exactitudine. La ora cinci este momentul pozării modelului (...) D-nul Guvernator, cu teaca creionului în mînă, îi instruiește teoretic și practic asupra a tot ce poate contribui la progresul lor. După cină, se citește istoria poetică, făcîndu-se alternativ lecturi din Homer, Virgiliu, Ovidiu și din ceilalți autori care au scris despre Mitologie".[1]

Această încercare de a ridica nivelul cultural al pictorilor nu e pe placul academicienilor. Se tem de concurența posibilă a unei noi elite pe care nu ei au pregătit-o. În plus, directorii au de făcut față unor mari dificultăți financiare. Războiul de șapte ani sărăcește poporul iar vistieria se golește. Doar abnegația și generozitatea directorilor ajută școala să se mențină. Dar Carle Van Loo, care achită cheltuielile din caseta sa personală, nu poate face față singur acestei grele misiuni. Diderot îi semnalează lui Grimm trista situație în care se află școala: „Ți-am spus că biata noastră academie de pictură era gata să-și închidă cursurile? Michel Van Loo nu este plătit, profesorii nu sînt plătiți, modelul nu e plătit... La spectacolul acestei dezordini, al acestei sărăcii, și al unei înjosiri atît de mari, nu mă pot împiedica să nu oftez".[2]

Cînd în 1775 guvernul încetează să mai verse fonduri, școala este constrînsă să-și închidă porțile. Unii elevi sînt plasați la maeștri, dar sărăcia celor mai mulți dintre studenți și costul ridicat al pensiunilor și al studiilor descurajează inițiativele cele mai generoase. „Domnule, printre elevii mei, scrie Durameau, se află mai mulți provinciali ai căror părinți au o avere foarte limitată; acești tineri nu pot să trăiască la Paris cu mai puțin de treizeci soli pe zi, fără să socotim șase livre pe lună pentru închirierea unei cămăruțe mobilate și micile retribuții pentru servitorul care le face paturile și le mătură odaia. Mesele, extrem de frugale, sînt alcătuite doar dintr-o supă urmată de un rasol; masa de seară constă dintr-o bucățică

[1] L. Courajod, *op. cit.*
[2] D. Diderot, Salonul din 1769, XI.

de friptură și puțină salată. Totul fără vin. Astfel de bucate sărăcăcioase, îi costă încă doisprezece soli de masă fără să ținem seama de dejunuri și de gustări. Această cheltuială, oricît de modestă ar părea, nu poate fi evaluată sub șase sute de livre pe an." La această cifră se mai adaugă cincisprezece livre pe lună pentru „studiul după model".

ARTELE ȘI MESERIILE

În 1777, Școala elevilor protejați este înlocuită cu Mica pensiune a artelor care primește doisprezece elevi, casă, masă și instruire gratuită. Media de vîrstă a debutanților se situează între doisprezece și treisprezece ani. Modul de recrutare este lamentabil; nu există concurs. Recomandația unui personaj influent este suficientă. Sînt admiși tot felul de adolescenți nenorociți care nu au decît în mod foarte vag aplicație pentru desen; doar pentru a le flata sau răsplăti părinții. Vien, care o conduce începînd din anul 1789, are o tristă opinie despre elevii săi: „... N-am avut încă nici măcar unul care să fi luat un premiu, și toate dările de seamă cu privire la acești tineri demonstrează că era vorba fie de mici ștrengari, fie de copii care nu vădeau decît înclinații mediocre". Mica pensiune a artelor se închide și ea în iunie 1790.

Între timp, în septembrie 1766, regele ordonă crearea unei școli gratuite de desen. *Le journal des beaux-arts et de sciences* din aprilie 1768 semnalează „utilitatea acestei instituții, de care capitala și regatul avea nevoie".

Școala gratuită este deschisă: „tuturor tinerilor care se dedică Artelor mecanice și diferitelor meserii. Ea va fi condusă și administrată, sub autoritatea domnului locotenent general de Poliție, de un birou alcătuit din șase administratori aleși dintre notabilii orașului Paris, pe care Majestatea Sa își propune să-i numească.

Majestatea Sa îngăduie celor cinci corporații de negustori și altor Corporații-Comunitare și particulare, atît din orașul Paris cît și din alte regiuni ale regatului care și-au manifestat dorința să contribuie la dotarea numitei instituții, fundații de veci sau pe viață."

Faptul că printre premiile principale figurează „speranța măiestriei în profesia pe care elevul și-o alege, dacă se dovedește demn de a o avea prin talentele sale" ilustrează perfect diferența fundamentală dintre Academia sau Școala de elevi protejați și Școala gratuită de desen. Aceasta din urmă prefigurează un fel de Școală de artă și meserii destinată formării nu numai de artiști dar și de tehnicieni. Arta tinde din ce în ce mai mult să se separe de proletariat.

Descamps, în *Utilitatea înființării școlilor gratuite și de desen* asigură că „obligînd tineretul să treacă prin aceste școli, vom avea mai puțini artiști mediocri reduși la mizerie... Știm prea bine că dintre cei admiși în academii sau în școli nu toți sînt sortiți să devină oameni iluștri; dar mulți pierd un timp prețios studiind o meserie străină de cea pentru care sînt destinați."

REVOLUȚIA LA ȘCOALA DE LA ROMA

Școala de la Roma funcționează de bine de rău. Perioadelor glorioase le succed momente penibile. Prosperitatea sa depinde din ce în ce mai mult de autoritatea directorilor și de starea finanțelor. În 1793 funcționează încă, dar la începutul anului, incidente de extremă gravitate atrag după sine închiderea ei. Populația din Roma îi suportă din ce în ce mai greu pe acești tineri necredincioși care lipsesc de la slujba religioasă și strică tinerele fete. Evenimentele revoluționare cristalizează ranchiunele. Începînd din octombrie 1792 Girodet[1] într-o scrisoare adresată D-lui Triozon, lasă să se întrevadă ce se va petrece trei luni mai

[1] În E. J. Delécluze, *op. cit.*

tîrziu: „elevii Academiei franceze (. . .) sînt, între altele, deosebit de detestați și chiar urîți. E adevărat că de vină sînt mai mulți imprudenți, care n-au destulă minte și înțelepciune răspîndind în mod public opiniile noi, sub ochii unui guvern care nu le poate suferi; și lucrul acesta se răsfrînge în general asupra tuturora (. . .). Elvețienii papei proiectaseră să dea foc Academiei și să-i masacreze pe elevi". Să reținem că înainte de a răspîndi ideile noi în afara școlii, elevii au vrut să le aplice în incinta ei — fapt care a determinat demisia lui Ménageit. Începînd cu 1790, el scrie: „Ideea de libertate și de egalitate care se răspîndește aproape peste tot mă situează pe o poziție total diferită de cea pe care o aveam altădată, pe vremea cînd tinerii nu se credeau egalii directorului lor . . . Nu pot să continui a mai fi funcționarul a doisprezece tineri". Cînd Convenția decide suprimarea emblemei regale a Academiei, mulțimea în delir năvălește în cabinetul ambasadorului și îi taie gîtul. Artiștii amenințați să aibă aceeași soartă fug la Neapole de unde Girodet relatează evenimentele: „poporul alerga (spre Academie) și într-o clipită a făcut țăndări ferestrele, geamurile, ușile, la fel ca și statuile de pe scări și din apartamente (. . .). Soldații ne-au forțat să coborîm mai mult de o sută de trepte lovindu-ne cu patul puștii (. . .) Unul din camarazii mei a fost urmărit cu pietre și cu cuțitul".

EDUCAȚIA IMPERIALĂ

În timp ce se pregătea să intre în Marea Galerie a Luvrului unde erau adăpostite trofeele sale ridicate din Italia, se spune că Bonaparte a exclamat: „Să fie alungați indivizii ăștia! Sînt în stare să dea foc cuceririlor mele".

„Indivizii ăștia" nu erau alții decît colonia de pictori, precum și elevii lor, care locuiau la Luvru de secole.

Un ordin din 11 octombrie 1801 prescrie darea afară a artiștilor și a scriitorilor. Ei nu trebuiau decît să traverseze Sena și să se instaleze în vechiul Colegiu al națiunilor, transformat cu cîțiva ani mai înainte de Convenție în închisoare. Decizia dă naștere la o adevărată răscoală; artiștii strigă că este un sacrilegiu; invocă drepturile cucerite; cea mai mare opoziție vine din partea acelora cărora li se propuneau un atelier la Sorbona. Nici un elev, spun ei, nu-i va urma „atît de departe". Lucrurile au trenat într-atît, încît a trebuit ca în 1807, să se dea un nou ordin de expulzare pentru a-i alunga din Luvru. Dezordinea a fost se pare inimaginabilă: împăratul voia să nu se întrerupă cursurile, iar demenajarea să se facă în patruzeci și opt de ore. Elevii traversează în cortegiu Podul artelor. Traversarea podului nou-nouț este anevoioasă — trebuie să plătești o para ca vamă de trecere — și periculoasă — tinerii studenți nu riscă oare să fie seduși de cîntecul sirenelor care, așezate, după sezon, lîngă lampadare sau lîngă portocali, se oferă pentru doi franci iarna și un franc pe timp de vară?

Începînd cu 6 aprilie maeștrii profesează în localuri neamenajate, înconjurați de tot felul de mulaje, de pînze din colecția Academiei și de instrumente științifice. Școlile de pictură și de arhitectură sînt instalate în clădirea situată de-a lungul străzii Mazarine. Dar lipsa de spațiu, proasta distribuție a localurilor și susceptibilitățile ivite din coabitarea academicienilor cu studenții nu ușurează de loc sarcina directorilor. În 1826, Ludovic al XVIII-lea ordonă ca școlile să fie transferate la mănăstirea Micilor augustini, unde Lenoir organizase primul muzeu al Monumentelor Franceze. În timpul Restaurației se reia în discuție statutul profesorilor care, începînd din 1806, erau plătiți de către stat. Mai mult, ordonanța regală din 4 august 1819, anulînd dispozițiile date de Napoleon care rezerva statului dreptul numirii profesorilor, le oferă acestora posibilitatea de a se numi între ei, asumîndu-și astfel respon-

sabilitatea organizării şi a judecării concursurilor: ceea ce înseamnă că, sancţionîndu-şi propriul învăţămînt, profesorii vor fi tentaţi să judece cu indulgenţă laureaţii care vor părea că au reuşit cel mai bine. Această supărătoare decizie va avea repercusiuni profunde nu numai asupra soartei şcolii de Belle-arte şi a Salonului dar şi asupra evoluţiei gustului.

Îndată ce situaţia o permite, Academia se grăbeşte să-şi redeschidă Şcoala din Roma. În iulie 1793, Convenţia asigură prin decret distribuirea marilor premii şi acordă laureaţilor o pensiune de 2 400 franci timp de cinci ani. Legea organică din 3 brumar anul III, decide: „Artiştii francezi, desemnaţi în acest scop de Institut şi numiţi de către Directoratul Executiv, vor fi trimişi la Roma. Acolo vor sta cinci ani în palatul naţional, unde vor fi găzduiţi şi hrăniţi pe socoteala Republicii, ca şi în trecut".

În 1803 guvernul francez achiziţionează Villa Medicis.

Evenimentele revoluţionare, suprimarea juriului la Salon, deschiderea sa pentru toţi, la care se adaugă, începînd din 1804 teama de a fi mobilizat în Marea armată, tinde să modifice structural starea de spirit a elevilor de la Roma ca şi pe a celor din Paris.

Cînd Suvée, rectorul Şcolii din Roma, moare de apoplexie, Cardinalul Fesch atribuie acest atac insolenţei unui elev. El scrie în 1807: „elevii îl consideră pe director ca pe un slujbaş care trebuie să le distribuie hrana... De aici se naşte nesupunerea, inexactitudinea în respectarea regulamentului... Tinerii consideră Academia ca un han în care să fii independent".

Totuşi elevii n-aveau motive să se plîngă, dacă ne ghidăm după următoarea scrisoare redactată de Suvée cu patru ani mai înainte: „Motivul întîrzierii mele se datorează în întregime multiplelor sarcini care nu-mi lasă o clipă de răgaz, nici ziua nici noaptea; cît de greu e să conduci o

instituţie ca aceasta, a cărei organizare guvernul a binevoit să mi-o încredinţeze mie! Tot ce se referă la elevi este în ordine. Toţi au ateliere frumoase, camere de locuit curate şi comode... Am de pe acum o galerie de două sute de picioare lungime plină de cele mai frumoase statui, busturi şi basoreliefuri antice. O voi prelungi cu cele patru încăperi ale marelui apartament care, de asemenea, nu vor fi împodobite decît cu statui, basoreliefuri şi mese de alabastru".

Revendicările nu izvorăsc atît din motive materiale cît din spiritul care domneşte la Roma în această epocă. Tinerii au suficiente scuze să nu se dedice lucrului cu toată ardoarea dorită. Trimiţîndu-i la Roma, unul din obiectivele şcolii era acela de a le facilita o mai bună cunoaştere a tezaurelor cetăţii. Or, administraţia pontificală, în loc să le înlesnească accesul la monumentele sale, sporeşte numărul dificultăţilor. Uneori trebuie să aştepţi săptămîni la rînd pînă să primeşti autorizaţiile necesare.

INGRES ŞI ŞCOALA

Ingres, directorul Vilei Medicis, scrie în 1839: „Această ţară s-a schimbat mult. Roma, altădată atît de generoasă, atît de liberală în artă, nu mai există. Toate porţile sînt închise şi te simţi umilit văzînd că trebuie să ceri totul, să te rogi pentru orice. Lucrul acesta a devenit atît de supărător încît sînt obligat să fac reclamaţii şi plîngeri nesfîrşite către ambasadorul nostru şi să mă fac foc de supărare, dar cu demnitate". La toate acestea se mai adaugă şi un climat apăsător de puritanism. Papa Léon al XII-lea ordonă închiderea statuii Venus din Capitoliu într-un cabinet, aşa cum se proceda cu femeile uşoare încarcerate la San Michele: îţi trebuie un permis ca s-o poţi vedea. Vaticanul ordonă ca goliciunile statuilor să fie acoperite cu frunze de viţă... Viaţa la Roma şi în peninsulă este aproape insuportabilă. La insecuritatea străzilor, — elevii sînt adesea vic-

timele banditilor care, odată cu seara, coboară din colinele dimprejur — se adaugă insalubritatea climei. Epidemiile se succed de la un an la altul. În 1835 populaţia este decimată de holeră. Străzile Romei sînt pline de cadavre. Un tînăr elev a murit în patru zile; camarazii săi, cuprinşi de panică, roagă să fie lăsaţi să plece, dar guvernul francez rămîne surd: Zăvorîţi-vă în Villa Medicis pînă ce vremea răcoroasă a toamnei opreşte epidemia".

În prima jumătate a secolului al XIX-lea învăţămîntul la Şcoala de belle-arte nu suferă nici o schimbare. Doisprezece profesori (şapte pentru pictură, cinci pentru sculptură) predau lecţiile zilnice de studiere a figurii umane după antichitate şi după modelul viu. Trei profesori îşi împart cursurile de anatomie, de perspectivă şi de istorie. Organizarea învăţămîntului este simţitor aidoma celei din secolul al XVII-lea, desenul rămînînd tot baza esenţială a studiilor.

La Paris, unde condiţiile de viaţă sînt mai satisfăcătoare, manifestările de indisciplină de la Şcoala de belle-arte sînt tot atît de virulente ca la Roma. La 27 aprilie 1833, Ingres, consternat, nu poate decît să-i comunice ministrului: „Totul este bun să fie acoperit cu inscripţii, cu caricaturi; zilnic, geamurile sînt supraîncărcate cu desene făcute în humă, iar curăţirea lor pare să excite verva acestor domni de a face altele noi. De şaisprezece ani, avem această experienţă: cu cît vom ţine la curăţenia pereţilor cu atît vor fi mai murdăriţi; nici o suprafaţă nu este cruţată; dalele cu care sînt împodobite galeriile poartă şi ele amprentele maniei lor de a desena sau de a scrie. Nici un mijloc de represiune nu poate fi folosit în mod eficace şi singura cale pentru obţinerea a cît mai puţine murdării pe pereţi este aceea a unei totale indiferenţe faţă de acest soi de delict care pare inerent naturii oricărui elev de şcoală, cu osebire în primii ani de studiu[1]".

[1] H. Lapauze, *Ingres, sa vie, son oeuvre, d'après des documents inédits*, Paris, 1911.

Această reacţie, aparent puerilă, Ingres o tratează ca pe un capriciu pasager căruia educatorul de bun simţ nu-i va acorda nici o atenţie. Refuză ideea că acest lucru s-ar datora unui fenomen nou, expresie a unui profund sentiment de revoltă împotriva societăţii şi a profesorilor, rezultat din recenta independenţă a artiştilor.

Ar părea logic să insistăm asupra rolului revoluţiei politice, sociale şi economice, care a transformat Europa la sfîrşitul secolului al XVIII-lea şi să arătăm că începînd din 1789 situaţia artiştilor şi îndeosebi formaţia lor s-au schimbat din temelii. Ar fi tentant să demonstrăm existenţa a două feluri de învăţămînturi: unul înfiinţat sub vechiul regim şi altul posterior. În realitate, schimbările în acest domeniu nu s-au produs exact în momentul în care s-au instaurat noile instituţii politice. Cu mult înainte de abolirea privilegiilor, în Franţa şi în Europa, pictorii îşi cuceriseră deja o oarecare libertate, graţie creării Academiei, iar învăţămîntul se transformă din temelii începînd cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea. Reforma care constă în a adăuga la formaţia, pînă atunci exclusiv practică, cicluri de studii teoretice, este primită cu entuziasm de toţi pictorii. Academia nu iese nici ea neatinsă de valul revoluţionar. Dar modificările de aici sînt pînă la urmă de mică importanţă. Sub Directorat, sub Imperiu, şi apoi sub Restauraţie, decretele şi ordonanţele afirmă perenitatea academismului şi păstrează tradiţiile. Academicienii îşi pierd titlul, apoi şi-l recîştigă. Generaţiile noi de elevi primesc tot acelaşi gen de instrucţiune şi tot în acelaşi local.

Se pare deci că în Franţa marile transformări în învăţămîntul picturii nu datează din epoca revoluţiei de la 1789. În schimb, e un lucru cert că Revoluţia aduce emanciparea pictorilor nu numai din Franţa, dar din toată Europa. Începînd cu 1789, va putea să-şi zică pictor oricine consideră că este; exercitarea profesiunii devine liberă. Această idee fundamental originală va avea

consecinţe de o importanţă capitală în domeniul învăţămîntului. Începînd cu anul 1795, asistăm la naşterea „societăţilor libere" de artişti şi la deschiderea de şcoli şi ateliere independente, dintre care unele vor juca un rol esenţial în istoria picturii. Această lentă evoluţie — apare cu o sută de ani mai tîrziu decît cea spirituală — permite verificarea îndelungatei şi inconştientei interpretări greşite de care a avut de suferit şi istoria învăţămîntului artelor în cursul secolului al XIX-lea. Vechile certuri, datînd încă din secolul al XVIII-lea, dintre cei care pretindeau că arta este un domeniu rezervat unei elite, şi cei care afirmau că titlul de academician este o dovadă incontestabilă a talentului, reîncep şi mai vîrtos.

Pentru Géricault a cărei opinie reflectă gîndirea romantică arta este un corolar al geniului; a încuraja un „cetăţean" sub pretext că este în stare să ţină în mînă un creion, a-l atrage într-o carieră artistică în timp ce el s-ar fi putut realiza mult mai onorabil în altă profesie înseamnă a dăuna prestigiului artei. „Guvernul a deschis şcoli publice de desen care sînt întreţinute cu mari cheltuieli şi unde este admis întreg tineretul. Concursuri frecvente par a provoca o emulaţie continuă şi, la prima vedere, această instituţie pare a fi de cea mai mare utilitate şi cea mai sigură încurajare care poate fi dată artelor. Niciodată la Atena sau la Roma cetăţenii n-au întîlnit o mai mare înlesnire în studierea ştiinţelor sau a artelor, aşa cum o oferă numeroasele şcoli de toate genurile din Franţa. Dar, de la înfiinţarea acestora, constat cu mîhnire că ele au produs un efect total diferit decît cel aşteptat şi că în loc să servească au devenit un inconvenient, deoarece dînd naştere la mii de talente mediocre, nu se pot mîndri că au format personalităţi ilustre în lumea pictorilor noştri, aceştia fiind într-un fel chiar fondatorii şcolilor amintite, sau cel puţin primii care au răspîndit principiile bunului gust".

Perioada cuprinsă între anii 1840 şi 1870 marchează apogeul lui Hippolyte Flandrin şi al emu-

lilor săi. Este epoca în care ministerul cultelor dispune să acopere pereţii edificiilor religioase de la Saint-Germain-des-Près la Notre-Dame-des-Champs, de la Saint-Paul de Nîmes la Saint-Martin d'Ainay din Lyon, cu fresce în care sentimentul milei este marcat prin evanescenţa feţelor şi prin incertitudinea tonurilor.

CONTESTAŢIA

În 1861, elevii lui Picot şi Couture, ridicîndu-se împotriva metodelor Şcolii de belle-arte, îi cer lui Courbet să deschidă un atelier pentru ei. În răspunsul său, semnificativ pentru o nouă stare de spirit, marele pictor declară că fiecare artist, neputînd fi decît propriul său stăpîn, nu va accepta aceşti tineri decît cu condiţia ca ei să se considere colaboratorii săi; astfel fiecare îşi va păstra libertatea de exprimare. O vreme, în fiecare dimineaţă au fost văzuţi, intrînd în atelierul din strada Notre-Dame-des-Champs, sub ochiul amuzat al diverşilor gură-cască, un număr de vreo patruzeci de elevi trăgînd după ei cai sau tauri, destinaţi să le servească de modele. După un succes de curiozitate, atelierul, din lipsă de credite, a trebuit să-şi închidă porţile în aprilie 1863. În acelaşi an, Monet, care tocmai sosise la Paris, intră la Gleyre, unde îl întîlneşte pe Renoir şi Sisley. Dar ei nu întîrzie să-şi contrarieze maestrul. La Gérôme, Odilon Redon nu mai este preţuit: „Aici, va scrie el mai tîrziu, la Şcoala zisă de belle-arte[1]... am făcut mari eforturi străduindu-mă să redau formele; eforturi care s-au dovedit vane, inutile, fără valoare ulterioară pentru mine... Am fost torturat de profesor... Acesta căuta în mod vizibil să-mi inculce propria sa manieră de a vedea voind să facă din mine un discipol — sau să mă dezguste de artă chiar. M-a dojenit, a fost sever; — corijările sale erau făcute cu atîta vehemenţă încît în momentul

[1] O. Redon, *Lettres de 1878 à 1916*, Van Dest, 1923.

cînd se apropia de șevaletul meu colegii se emoționau. Puțini artiști au trebuit să îndure ceea ce într-adevăr am îndurat eu..." Acești tineri neînțeleși, ca de pildă Manet, care se încăpățînează să-l studieze pe *Dante și Virgiliu* al lui Delacroix în timp ce maestrul său, arogantul Couture, îl tratează ca pe un „mîzgălitor", rămîn încă impresionați de autoritatea profesorilor școlii. Sisley are de gînd chiar să se prezinte la concursul pentru Roma; Manet, cu toate că maestrul său este scandalizat de vulgaritatea subiectelor pe care le tratează, umblă încă după aprobarea lui. Pînă în 1863, cînd Napoleon al III-lea decide, la îndemnul lui Viollet-le-Duc, „să reformeze" învățămîntul, Școala de belle-arte din Roma și Institutul vor rămîne singura cale posibilă pentru a-ți însuși o „carieră de artist", și, vrînd-nevrînd, cei mai independenți vor trebui multă vreme s-o urmeze.

Transformarea radicală impusă de Napoleon al III-lea pare să răspundă — cu șaizeci de ani întîrziere — idealurilor de care au fost animați revoluționarii de după 1789. Ne putem da seama de importanța sa după reacțiile pe care le provoacă. „Învățămîntul care se predă la școală este demodat, insuficient" scrie Viollet-le-Duc în La Gazette des beaux-arts în 1862: „Școala nu este, deci, decît un loc deschis concursurilor judecate de maeștri și de către un juriu care se primenește pe calea alegerii între ei. Să ștergem atunci titlul de Școala de belle-arte, deoarece aici nu se predau materiile care ajută la cunoașterea belle-artelor și să-l înlocuim cu alt titlu: *Sală de concurs.*" Într-adevăr, recompensîndu-și elevii, membrii institutului se recompensau pe ei înșiși, refuzînd desigur să premieze sau să admită în juriu artiștii care au ieșit de sub influența lor. „Școala de belle-arte, continuă Viollet-le-Duc, dacă predă puține materii, ține morțiș să nu se învețe altceva decît materia predată". Și încheie cerînd ca școala să fie separată de Institut iar profesorii să fie numiți de guvern. Decretul din 13 noiembrie 1863, care retrage academicienilor

privilegiul de a judeca concursurile, stabilește de asemenea și trecerea școlii din Roma sub controlul statului. Membrii Institutului, consternați, redactează o lungă scrisoare de protest. La ce bun ședințele festive, dacă ele nu mai sînt prilej de distribuire a premiilor? Cui îi va reveni periculosul privilegiu de a atribui donațiile testamentare făcute ilustrei case în favoarea tinerilor artiști? Răspunsul lui Vaillant, ministru al Casei împăratului și al belle-artelor, care înlătură aceste obiecții, cuprinde critici deosebit de severe: „Decretul din 13 noiembrie desființează monopolul învățămîntului și al distribuirii de recompense lăsat prea mult pe mîinile unei tovărășii care se recrutează singură, lipsită de orice responsabilitate, considerînd că nu trebuie să dea socoteală nimănui de orientarea acordată studiilor sau de decăderea lor."[1] În sfîrșit, nu fără perfidie, Vaillant dă lovitura de grație, printr-un argument fără replică: „Credeți oare că prin ajutoare adunate în chip benevol de la particulari, deschide Academia de belle-arte o școală, sau oferă premii? Nu, Academia este subvenționată de Stat. Părăsiți de presă, academicienii sînt reduși la tăcere".

În anul 1863, împăratul, autorizînd deschiderea unui „Salon al refuzaților", zdruncină și mai mult prestigiul Institutului care se vede privat atît de rațiunea de a exista cît și de o parte din resursele sale. Pictura, sculptura și gravura se predau acum la școala a cărei administrație este încredințată unui director numit de ministru. Apar o seamă de inovații; astfel nu mai este necesar să fii elev ca să te prezinți la concursul pentru Roma. Dar dacă, împotriva tradițiilor celor mai sacre, intrarea modelelor feminine în școală este în sfîrșit autorizată, într-atît de mare este forța obișnuinței încît elevii de sex feminin vor trebui să aștepte anul 1895 pentru a fi admiși. Dacă reforma din 1863 a permis, într-o oarecare măsură, modernizarea școlii și lărgirea cîmpului de studii, ea n-a știrbit prin asta și gus-

[1] Gazette des Beaux-Arts, 1863.

tul tradiţionalist. Prestigiul formaţiei oficiale rămîne mult timp neatins. Degas a stat doi ani la Lamothe; Monet, Renoir şi Sisley, doi ani la Gleyre, iar Pissarro un an la Lehmann. Faptul că Manet a rămas şase ani alături de maestrul său Couture, în ciuda divergenţelor care îi despărţeau, demonstrează puterea pe care o avea încă academismul.

Dacă e adevărat că învăţămîntul predat la Şcoala de belle-arte devine ţinta atîtor critici nu putem uita totuşi că toţi artiştii impresionişti, în afară de Cézanne, au frecventat Şcoala şi atelierele ei.

Revoluţia franceză, eliberînd învăţămîntul, autorizînd, fără privilegiu, ca orice pictor să aibă elevi şi modele, favorizează evoluţia rapidă şi profundă a concepţiilor artistice, fiind în acelaşi timp şi o mare experienţă de ordin social. Autobiografiile, romanele vorbesc despre stagiul în atelier ca despre un eveniment capital în viaţa unui pictor, fiind pentru tinerii pictori ceea ce este serviciul militar pentru fiii burghezilor.

Aceste ateliere apar, în ochii oamenilor de pe stradă, adevărate locuri de perdiţie unde viitorul pictor este expus la grave pericole fizice şi morale. În ale sale *Note asupra vieţii de artist* publicate în 1843, Desbarolles[1] descrie astfel plîngerile unei mame al cărui fiu în vîrstă de cincisprezece ani intră într-un atelier: „Să-l las aşa de tînăr pe seama atîtor stricaţi de pictori care îi vor distruge toată drăgălăşenia şi toată candoarea educaţiei de acasă. . .?" Prezenţa modelelor feminine în atelier, vexaţiunile la care noii veniţi sînt supuşi de către elevii mai vechi o fac să se cutremure de groază pe această mamă iubitoare. Amedée Besnus[2] descrie astfel primul său contact cu atelierul lui Cogniet în 1849. . . „În săptămîna ce-a urmat mi-am făcut deci intrarea la elevii mai mari, temător şi preocupat de încercările la care urma să fiu supus ca nou venit şi la care mă aşteptam totuşi. Am bătut la uşa cu geamuri şi un *Intraţi!*

[1] Cf. Bulletin de l'ami des arts, t. I. p. 205.
[2] A. Besnus, Mes relations d'artiste, Paris, 1898.

formidabil mi-a îngheţat inima. Timid, înaintam şi bîiguiam că Dl. Cogniet îmi spusese să viu. . . Dar brusc am fost întrerupt prin «oh»-uri ironice şi exclamaţii puţin încurajatoare; strîngătorul de cotizaţii îmi taie vorba cu un: «Aici sîntem la noi acasă şi nu-l cunoaştem pe Dl. Cogniet. Tinere, văd că nu-ţi lipseşte nici tupeul nici aplombul; te prezinţi ca venind din partea lui . . . Şi apoi, cine ne dovedeşte că spui adevărul? Cine eşti? Cum te cheamă.?»

Le-am spus umilul meu nume, complet zăpăcit, dar imediat au izbucnit rîsete asurzitoare, iar numele strămoşilor mei a fost denaturat peste măsură pînă la obscenitate. «Imposibil, striga unul, nimeni nu se poate numi aşa! Domnilor, cred că-şi bate joc de noi, intrusul ăsta!» Apoi toţi în cor au început să urle: «N-ar fi trebuit!. . .» Apoi s-a făcut brusc tăcere şi am fost rugat să urc pe masa destinată modelului care se odihnea fumînd o ţigară; ea se numea Georgette. Şi abia atunci au început întrebările cele mai indiscrete, la care răspundeam cum puteam mai bine ca să termin iute, luînd cîteodată un aer degajat pentru a-mi da curaj. Dintr-o dată, cînd credeam că anchetatorul era satisfăcut, m-am trezit că mi se aruncă în cap un săculeţ de făină, sau de gips, după care a urmat imediat un jet de apă rece care m-a inundat şi mi-a stricat frumoasa mea redingotă pe care, în naivitatea mea, mă crezusem obligat s-o îmbrac în cinstea intrării în atelier. În sfîrşit, şi graţie celor cîteva monede de cinci franci pe care le-am aruncat pe jos, ca bun venit, supliciul mi s-a terminat, fiind primit în unaminitate, după «udarea», totuşi a evenimentului cu vin de Madera, struguri uscaţi şi biscuiţi".

Scopul acestor manifestări „sălbatice" era de a anihila trecutul postulantului pentru a face din el un om nou. Dar, mai degrabă decît un rit de iniţiere, nu era acesta un mod de a-i insufla tînărului băiat tăria de suflet necesară pentru acceptarea situaţiei de solitar pe care risca să o aibă?

Două secole după abolirea corporațiilor, obligațiile noului-venit sînt tot aceleași. Acesta trebuie să sosească înaintea celorlalți (lucrul începe foarte devreme), să pregătească atelierul, să curețe soba, să umple cu apă vasul de teracotă plasat deasupra ca să evite asfixia, să facă diverse curse cînd produsul unei colecte permite cumpărarea vinului și a dulciurilor, să aranjeze șevaletele după ședință. Numai după ce a efectuat aceste corvezi... tînărul este admis să participe la munca în comun. Modelele pozează între orele șase și unsprezece în timpul verii și opt și treisprezece în timpul iernii. În cursul dimineții, maestrul își face prima apariție, critică, corijează, dar vizitele sale sînt scurte; el trebuie să se ducă și la Școala de belle-arte unde are ore, apoi să-și viziteze atelierele (uneori are mai multe: în unele debutanții învață să deseneze după mulaje; în altele, se inițiază în pictură). Doar cîțiva elevi favoriți au acces în atelierul personal al maestrului, unde sînt „meditați" în scopul de a face din ei viitoarele „succese" ale Salonului.

Situația precară a tinerilor artiști din ultimul secol devine tema numeroaselor romane; iată un rezumat elocvent împrumutat din Goncourt[1]: „Burghezii cred că viața noastră e pe roze, nu știu cît ne spetim noi cu munca asta! Tu o cunoști bine: atelierul, de la orele șase de dimineață pînă la prînz; pentru dejun avem doar două parale pentru pîine și alte două pentru cartofi prăjiți, după aceea Luvrul unde pictăm toată ziua... Iar, seara, din nou școală; modelul de la orele șase la orele opt; ce-ți mai rămîne atunci cînd te întorci, acasă?... Nici măcar timpul să cinezi în odaia ta! Ah, ce minunată igienă, cu birtul ieftin și murdar, cu neplăcerile, cu mîzgălelile pentru concursuri, cu durerile de burtă, de cap, cu epuizările de muncă, de voință și de tot... Asta-i, trebuie să ai o sănătate și un stomac de fier ca să poți rezista!..." Din quasi abandonul în care sînt lăsate studiile independente se va

[1] E. et J. de Goncourt, *Manette Salomon.*

naște ideea de ateliere autonome conduse de particulari, unde artiștii vor găsi un local și un model pentru a se exersa, dar nu și sfatul profesoral. Suisse, un vechi model, deschide o „academie" de acest gen pe Quai des Orfèvres „într-un vechi imobil sordid unde un dentist celebru îți scoate dinții pentru un franc bucata[1]." Aici au venit să lucreze Courbet, Manet, Pissarro, Monet și Cézanne. Acești tineri pictori, în general săraci, fie că se trăgeau din familii modeste, fie că părinții lor, nemulțumiți să-i vadă îmbrățișînd o carieră artistică, le reduc pensia, vor putea în schimbul cîtorva franci, să dispună de un atelier și să se elibereze de presiunea academică a unor maeștri ca Gleyre, Gérôme sau Corman. Impresioniștii se împart între Academia Suisse și Louvre. Ei se grupează ca să lucreze, își aleg profesorul dintre pictorii preferați. Abia spre sfîrșitul secolului al XIX-lea cei mai clarvăzători, convinși de inutilitatea învățămîntului oficial, debarasați de complexul universitar, vor vrea să se definească pe ei înșiși, în calitate de pictori. Cîțiva tineri independenți îl aleg pe Gauguin ca șef de școală; iar Van Gogh visează să-și deschidă un atelier în Provența unde să reunească pictori liberi lucrînd la o operă comună.

La începutul secolului, Matisse, Rouault, Marquet se înscriu la atelierul lui Gustave Moreau.

În sînul școlii chiar, cîteva trăsături caracteristice tind să dispară. Perfecției formale, „frumosului" începe să i se prefere originalitatea concepției. Noțiunea de învățămînt e contestată din clipa cînd acesta din urmă nu ține cont de noile sugestii. Viața de atelier se modernizează, fabricația industrială a tuturor gamelor de culori îi privează pe vechii patroni de prestigiul conferit de secretele mediumurilor. Cu cît procedeele tehnice se ameliorează cu atît aspectul artizanal al meseriei de pictor tinde să dispară. Suprimarea patronatului, libertatea învățămîntului, faptul că e de ajuns să

[1] J. Rewald, *Histoire de l'impressionnisme*, Albin Michel 1955.

vrei să te faci pictor ca să şi devii, toate acestea aduc după sine o lume nouă, în care întîlneşti cot la cot geniul cu ratatul demn de milă. Normele învăţămîntului, care se mai schimbaseră odată după „războiul din 1940" sînt din nou răsturnate în favoarea „evenimentelor din Mai".

Raţiunea de a fi a şcolilor, dintre care nu toate şi-au închis porţile, este mereu repusă în discuţie. Balthus, director la Villa Medicis, într-un interviu publicat în *Le monde* şi intitulat: „Villa Medicis mai are vreun sens?" ne dezvăluie confuzia care domneşte în lumea artelor. La întrebarea: „Aţi putea să ne precizaţi prin ce anume noţiunea de învăţămînt artistic este rediscutată?" — directorul Academiei din Roma răspunde: „Marii artişti care au împins pe cea mai înaltă treaptă căutările lor individuale nu pot, prin chiar natura acestor căutări, să comunice nimic nimănui. Formarea de elevi n-ar avea pentru ei nici un sens. Dar trebuie de asemenea să tragem şi concluzia implicită: Nu mai sînt maeştri!..." Pentru Balthus, Villa Medicis este în primul rînd o *Casă a întîlnirilor*.

Capitolul 7

CORPORAŢIA. ACADEMIA SFÎNTUL LUCA

După epoci, regimuri politice sau înclinații personale, artiștii acceptă sau sînt constrînși să aleagă între trei sau patru sisteme, dar fiecare dintre ele, dată fiind natura însăși a meseriei de artist (și a originalității celui ce o exersează) va apare, cu timpul, și foarte adesea nesatisfăcătoare.

În Evul Mediu, atîta timp cît nu există nici sistem corporativ, nici antrepriză comercială, artistul, rătăcit într-o lume ostilă sau indiferentă — așa cum probabil s-a simțit adesea — este constrîns, dacă vrea să supraviețuiască, să cîștige favorurile unui protector. Tainul pe care-l primește de la superiorul unei mînăstiri, de la prinț, sau de la vreun misit riscă să aibă un gust destul de amar.

Sistemul corporativ, singurul capabil să se îngrijească de soarta celor care nu izbutesc să treacă peste greutățile izvorîte din luptele profesionale, protejîndu-i — așa cum prevăd creatorii sistemului — atît împotriva concurenței, cît și a unui mecenat opresiv, se dovedește pînă la urmă a fi un sistem paternalist, ascunzînd sub masca ordinii și a moralei chipul odios al unei mediocrități roasă de ambiții sordide.

Între aceste două sisteme, burghezia „luminată" va alege „Salonul", singurul capabil în ochii ei să-i satisfacă dorința de dreptate și creat pentru

recompensarea artiștilor socotiți a poseda un real talent. Dar juriul, „acest tribunal al bunului gust" care își rezervă privilegiul de a judeca în mod suveran după criterii academice, sucombă și el, acuzat de a fi păcătuit prin nepricepere, vanitate și necinste.

În zilele noastre, libera exercitare a meseriei de pictor, care la prima vedere pare soluția cea mai onorabilă, este deasemeni departe de a fi scutită de surprize: în lumea liberei concurențe, geniul nu asigură în mod necesar securitatea materială, și nimeni nu i-a propus lui Delacroix, Cézanne sau Modigliani să-i cumpere picturile prin contracte.

Sistemul cooperatist, devenit la sfîrșitul secolului al XVII-lea de nesuportat din pricina caracterului său arbitrar, a contribuit totuși extrem de mult de-a lungul secolelor trecute, la menținerea artelor. După marile invazii barbare, inexistența unor asemenea organizații s-a făcut greu resimțită. Instabilitatea care domnea pe atunci în toată Europa încuraja mai ales industria armelor. Cele cîteva obiecte care au ajuns pînă la noi aduc dovada declinului gustului. Invenția și imaginația erau ele însele atît de alterate încît în anul 500, Goudebaud, rege al burgunzilor, doritor să-și procure un orologiu cu apă, trebui să se adreseze lui Theodoric, negăsind în toată țara un artizan capabil să-i realizeze un model. Regele ostrogoților a trebuit să-i trimită nu numai orologiul, dar și lucrători care să-i învețe pe burgunzi modul de funcționare.

Odată cu decadența Romei au pierit și organizațiile de lucrători sau artizanale. Lucrătorii erau lăsați să se descurce singuri sau, mai precis, la dispoziția seniorilor care, în limitele domeniului lor, „recrutau" personalul care li se părea cel mai apt să execute o lucrare particulară. Lucrătorul calificat care avea șansa să fie remarcat de seniorul său sau de către superiorul unei biserici era ridicat de la potcovărie sau de la plug pentru a i se oferi o muncă mai avantajoasă pe șantierele de-

construcţie; iar patronii care aveau ceva pretenţii artistice, se străduiau să selecţioneze mai buni meseriaşi, pentru a-i păstra toată viaţa în serviciul lor.

La sfîrşitul secolului al XI-lea un pictor numit Fulcon se angajează în faţa abatelui şi a călugărilor să execute vitraliile şi toate picturile mînăstirii Saint-Aubin (Angers). Contractul prevede ca Fulcon să fie tratat ca un frate şi să se bucure de libertate în incinta mînăstirii; el va primi un pogon de vie şi o locuinţă de care se va folosi cît trăieşte şi care, după moartea sa, vor reveni mînăstirii, afară de cazul în care acesta lasă în urma sa un fiu capabil să aducă aceleaşi servicii.

În 1228, episcopul de Beauvais acordă, printr-un hrisov, giuvaergiului său Yvon de Beauvais feuda de Meiquiens cu titlu ereditar şi, în plus, două măsuri de grîu care vor fi predate în fiecare an la sărbătoarea Saint Rémi. La rîndul său, giuvaergiul se angajează să păstreze în bună stare tezaurul episcopului, să repare cupele, suporturile, inelele, brăţările şi să furnizeze la nevoie curele. El va trebui să ofere prelatului, în ziua de Crăciun, o greutate de aur topit egală cu cea a unui obol de Beauvais. Pentru o parte din aceste operaţii, giuvaergiul este obligat să furnizeze argint; iar pentru cealaltă, episcopul îi va furniza metalele preţioase.

Din clipa în care executarea anumitor lucrări devine ereditară, beneficiile acordate cu anumite condiţii rămîn, în cele din urmă, fără condiţii, în posesia descendenţilor. Dacă moştenitorii artizanului nu sînt în stare să furnizeze aceste servicii, ei se aranjează pentru a profita în continuare de avantajele acordate înaintaşilor lor. Alţii, pe baza vechimii privilegiilor acordate şi a calităţii serviciilor aduse, izbutesc să-şi convertească feudele ţărăneşti în feude nobile, fapt care le îngăduie să-şi exercite o oarecare putere asupra colegilor lor. În Franţa, corporaţiile[1] apar în actele încheiate în secolul al XI-lea. Dar în unele regiuni este posibil ca existenţa lor reală să urce pînă în epoca romană. Sub domnia lui Tullus, al treilea rege al Romei, par să apară primele colegii de artizani. Fiecare dintre aceştia aparţin unei clase. Există în total opt clase de artizani. Dulgherii şi fierarii fac parte din prima, deoarece cei care ştiu să făurească sau să fabrice arme sînt consideraţi deosebit de utili pentru cetate. La Roma, corpul meseriaşilor era divizat în două colegii, unul care cuprindea organizaţiile particulare — bancherii figurau alături de tîmplari şi de negustorii de vinuri — altul grupînd responsabilii anumitor servicii publice, un fel de castă destul de asemănătoare cu oficiile noastre ministeriale, în care intrau brutarii al căror număr nu putea fi mai mare de douăsute treizeci şi care nu aveau voie să se căsătorească decît cu o fată născută dintr-o familie învestită cu aceleaşi privilegii, constructorii de valoare, mezelarii etc. Aceste structurări trebuie să fi servit ca modele vechilor corporaţii franceze la care, o mie de ani mai tîrziu, regăsim dăinuind aceeaşi mentalitate.

Începînd din evul mediu timpuriu, artizanii capătă o oarecare independenţă şi caută să se stabilească în cetăţile cele mai opulente, să se grupeze pe meserii, să se fixeze în anumite cartiere. Ca şi astăzi în cantoanele elveţiene, oraşele acordă avantaje deosebite specialiştilor de talent, capabili să dea avînt industriilor locale.

Artizanii lucrează la domiciliu sau locuiesc la clienţii lor, care, în acest caz, se angajează să le furnizeze materialul, hrana şi dormitul. Episcopul bisericii Notre-Dame din Chartres se angajează, printr-un tratat, să plătească toate cheltuielile pentru hrană, întreţinere şi băutură orfevrilor care lucrează la altarul Fecioarei.

În numeroase oraşe, imagierii sînt scutiţi de pază şi de plata impozitelor obişnuite. Asimilaţi deja burgheziei, ei nu datorează decît birul. În schimb, sculptorii sînt obligaţi să cioplească statuile dintr-un singur bloc; doar crucifixurile puteau fi executate din trei bucăţi, dar toate trei —

[1] Cuvîntul Corporaţie, de origine engleză, nu este folosit înainte de secolul al XVIII-lea; în limba franceză se zice mai curînd: guilde, jurande sau maîtrise.

corpul Domnului și cele două brațe ale sale — trebuiau să fie tăiate din același material.

Pictorii au obligația să aplice foițele de aur pe un fond de argint. Dacă riscă să le aplice pe cositor sau pe fier, sînt pasibili de stîlpul infamiei, și sînt supuși unei amende împovărătoare, după ce piesa a fost arsă. Cît privește lumea imagierilor, dacă „pictorii" au fost multă vreme menținuți într-o condiție servilă și muncitorească, miniaturiștii au izbutit curînd să se bucure de un tratament privilegiat.

Încă din secolul al XIII-lea, mulți miniaturiști, încurajați de oamenii de litere, părăsesc mînăstirile pentru a se instala pe cont propriu în orașele unde socotesc că pot face concurență călugărilor. Totuși, majoritatea păstrează din viața clericală gustul de a trăi și de a lucra în comun. Miniaturiștii ajutați adesea de nevestele și copiii lor, aleg șef pe acela dintre ei care, atît prin talent cît și prin renume, izbutește să-și atragă cele mai multe comenzi. Cîștigîndu-și existența și independența, miniaturiștii își asumă responsabilități noi. Lor le revine acum concepția operei, controlul execuției și al formării de elevi. Cei mai buni au ateliere la Paris. Agreați de Universitate, ca și scribii, ei se stabilesc de preferință în preajma colegiului lui Robert de Sorbon, pe atunci nou, în timp ce centrul locuințelor pictorilor se află în strada Saint-Denis, unde își au fundătura lor și chiar capela lor. O astfel de îndepărtare dovedește că miniaturiștii nu vor să aibă nici un fel de raport cu compania Sfîntul Luca.

Dacă sînt constrînși, ca la Bruges, să intre într-o corporație, preferă să se asocieze cu caligrafii pentru a forma, spre mijlocul secolului al XV-lea, ghilda sfîntului Ioan evanghelistul și a sfîntului Luca.

Totul ne îngăduie să presupunem că pictorii propriu-ziși urmează o evoluție paralelă, cu toată deosebirea condițiilor de lucru. Așa cum am spus mai înainte, cei mai dezmoșteniți își leagă soarta de echipe migratoare de zidari, sculptori sau

meșterii de vitralii, care pe timp de vară se deplasează unde este nevoie.

Contrar celor ce ne-am putea imagina, oamenii din evul mediu profită de orice ocazie pentru a călători: plictisul local favorizează universalismul. Îndată ce un mare șantier este deschis, vestea se răspîndește în întreaga Europă.

În ultimii ani ai secolului al XIV-lea, un milanez pe nume Alcherio, însărcinat cu recrutarea de pictori și de sculptori pentru a participa la lucrările de construcție a domului, angajează trei artiști parizieni. Într-o ședință a comisiei milaneze, ținută la 3 aprilie 1399, „s-a hotărît, spun actele oficiale, ca pictorul de naționalitate flamandă, numit Jacobus Coene, locuind la Paris, și doi dintre elevii săi să fie acceptați și primiți ca șefi de lucrări, primind leafa de 24 de franci sau 24 de florini (32 parale făcînd un florin) lunar."

Alcherio scrie de la Paris, la 30 iulie următor, că „Maestrul Jacobus Coene, din Flandra, pictor avînd obiceiul să locuiască la Paris", plecase din Paris la 20 iulie împreună cu un servitor. Amîndoi ajung la Milano la 7 august, iar la 14 septembrie administrația mînăstirească plătea salariul pe două luni atît lui Coene cît și servitorului său.

Rolul pictorului nu se limitează doar la execuția frescelor: el pictează statuile, marchează cu o trăsătură de culoare crestele bolților sau dă o simplă spoială suprafețelor nedecorate. Pe vremea cînd nu exista corporația, cei care se ocupau cu verificarea bunei execuții a lucrărilor erau funcționarii Coroanei. Încă de pe timpul lui Carol cel Mare unii funcționari aveau sarcina să inspecteze bisericile, să verifice dacă pictura era făcută pe suprafața indicată și dacă materialele folosite erau de bună calitate.

La origine, corporația este un fel de club ai cărui membri, reuniți prin afinități profesionale, își propun să-și ajute colegii nevoiași. Obligațiile religioase, care constau în a-l onora pe Dumnezeu prin intermediul unui sfînt patron, ocupă la început un loc foarte important în statutul ghilde-

lor; înainte de a deveni asociaţii profesionale ele erau adevărate confrerii religioase.

În Franţa, prima academie de pictură, confreria Sfîntului Luca, pare să dateze din 1350, iar pictorii n-aveau voie să se adune, scrie în statute, decît pentru a „înălţa osanale lui Dumnezeu şi a-i aduce mulţumiri".

Corporaţia urmărea, de asemenea, obiective sociale; în timp ce lucrătorii nu se bucurau, pînă în secolul al XIX-lea, decît de o zi de concediu pe an (în general 15 august), corporaţiile au legiferat un mare număr de zile de sărbătoare, cum ar fi lunea Rusaliilor pe care nici un calendar bisericesc nu te obliga s-o ţii.

Sfîntul Luca, despre care legenda spune că a făcut portretul Fecioarei, este socotit ca cel mai indicat să devină patronul ghildei pictorilor şi constituie pînă în secolul al XVI-lea obiectul a numeroase tablouri. La început, acest sfînt protejează toate asociaţiile de meserii în care desenul joacă un orecare rol: brodeurii, miniaturiştii, cîteodată chiar cofetarii: în anul 1611 încă, în Ţările de Jos, ghilda îl primeşte pe unul dintre aceştia din urmă; e adevărat că omul făcuse călătoria la Roma. Iniţial, cotizaţia pentru jurandă consta într-un anumit număr de livre de ceară, destinată fabricării lumînărilor. Dar patronii tind din ce în ce mai mult să facă din corporaţie un fel de cameră sindicală, al cărei scop este să apere cît mai bine interesele aderenţilor săi. Vasari, vorbind despre gruparea pictorilor din Florenţa, scrie: „În anul 1350 acesta (Jacopo de Cassentino) îi văzu pe partizanii vechii maniere greceşti şi pe cei ai noului stil al lui Cimabue creînd o societate sub patronajul sfîntului Luca, atît pentru a înălţa osanale lui Dumnezeu şi a-i aduce mulţumiri, cît şi pentru a se reuni uneori şi a-şi acorda ajutoare spirituale sau materiale, după cum cereau timpurile sau necesităţile". Aceste asociaţii care răspund nevoilor de caritate creştinească ţin locul instituţiilor sociale. Unul din primele obiective este acela de a-i ajuta pe vechii maeştri pe care vîrsta şi boala îi împiedică să lucreze. Aces-

tora, asociaţia ajutată uneori de municipalitate se străduieşte să le acorde o mică pensie şi să le asigure funeralii decente.

Destul de repede, în locul livrelor de ceară „patronii" vor prefera cotizaţiile în bani; reuniunile pentru rugăciune se transformă în banchete; actele de pură caritate în manifestaţii de paradă, dovadă aceste imense tablouri ale lui Rembrandt şi Frans Hals, unde notabilii corporaţiei, travestiţi în gentilomi cu sabia la şold, aşezaţi în faţa estradei încărcată cu bucate şi cu halbe cu bere, pozează pentru posteritate.

Multiplicîndu-se, corporaţiile tind să facă şi mai sever accesul la profesiune. În timp ce, pînă în secolul al XIII-lea, nici o condiţie nu era impusă candidatului, porţile se închid încetul cu încetul străinilor, necreştinilor şi fiilor nelegitimi. Prin acumularea neîncetată de oprelişti, ele se străduiesc să limiteze numărul ucenicilor, împingînd servitorii şi lucrătorii pe o treaptă subalternă.

Fiecare meşter înţelege să-şi menţină privilegiul de a preda învăţătura care-i va permite, poate, ucenicului să dobîndească măiestria. Un atelier care capătă importanţă devine embrionul unui focar scolastic. Ucenicul nu are decît greutatea alegerii. Van Mander spune că „Hans Bal reuşeşte să-şi însuşească formaţia la Malines unde existau mai mult de o sută cincizeci de ateliere de acest fel".

Ucenicul, aşa cum am văzut, este obligat, timp de mai mulţi ani, să copieze fie lucrări vechi, fie pe cele ale patronului său; cînd i se dă voie să participe la elaborarea unui tablou în curs, contribuţia sa va consta în general în executarea unor detalii puţin demne de pensula maestrului. Nicolas de Largillière, ucenic timp de patru ani la Antoine Goubeau din Anvers, se specializează, din voinţa patronului său, în pictura legumelor, a baloturilor de mărfuri şi a figurinelor de mică importanţă. De la un atelier la altul, se împrumută cîte un elev apreciat ca inegalabil în arta

executării draperiilor sau a cățelușilor de apartament.

La terminarea stagiului, ucenicul devine tovarăș sau calfă „plătită", ultimă etapă înainte de obținerea titlului de meșter-patron.

Calfele alcătuiesc o mînă de lucru calificată care participă activ la produsele atelierului și a cărei activitate principală constă în recopierea minuțioasă a operelor originale ale patronului. Acesta din urmă, cu condiția realizării de profituri, nu se simte de loc jenat dacă unele copii ale elevilor săi sînt confundate cu operele proprii. Puget, înainte de a se dedica sculpturii (și după ce și-a făcut o parte din ucenicie la un constructor de galere) se apucă de pictură. Deosebit de dotat, el își asimilează perfect maniera de a picta a patronului său, italianul Berettini. Într-o zi, după ce puse la uscat, sprijinind-o de zidul casei, o pînză pe care tocmai o copiase — obicei care le permitea totodată artiștilor să-și expună lucrările — Puget auzi lumea din stradă, grămădită în fața tabloului, lăudînd noua pînză. Patronul apăru, își felicită elevul, apoi fără pic de ezitare, dădu ordin ca tabloul să fie transportat în atelierul său, unde îl vîndu pe cont propriu.

Conform locului și tradiției, la expirarea stagiului, calfa își părăsește stăpînul, pentru efectuarea unei călătorii în urma căreia trebuie să prezinte „capodopera" maeștrilor corporației. La dificultatea executării acestui tablou excepțional, ale cărui dimensiuni, subiect și materie sînt hotărîte de către patroni, sa adaugă nenumărate probleme financiare. Execuția, care de multe ori necesită doi ani de lucru, cere uneori folosirea de materiale și culori rare.

La sfîrșitul secolului al XVI-lea, precaritatea situației economice încurajează patronii să facă selecții din ce în ce mai severe, chiar tiranice. În cursul secolului următor, taxa de înscriere în majoritatea corporațiilor se dublează. Durata minimală a stagiului de calfă este mărită pînă la trei ani, la expirarea cărui termen pentru

a deveni maestru trebuie să dovedești că ai izbutit să trăiești timp de un an întreg de pe urma meseriei. După terminarea probelor, candidatul este obligat să ofere timp de mai multe zile gustări și mese patronilor și soțiilor acestora.

Cînd artistul obține în sfîrșit permisia să se instaleze pe cont propriu, el trebuie, într-un termen de opt zile, să se prezinte la administrație. Recepția are loc în ședință solemnă. Patronul sau delegatul său citește cu voce tare și comentează statutele și regulamentele societății; noul primit jură pe relicvele sfinților să le urmeze cu fidelitate și să-și exerseze profesia cu loialitate. Apoi trebuie să plătească taxa de primire. În 1776, taxele și cheltuielile de primire în organizația meșterilor-patroni se ridică pentru pictori-sculptori la 500 de franci (cam 20.000 în francii noștri) și la 1.800 de franci pentru dulgheri.

Ca să facă față atîtor obstacole e nevoie de multă ambiție și tenacitate, or ambiția, așa cum o va concepe societatea burgheză din secolul al XIX-lea, nu este la modă printre oamenii umili pe care Biserica îi invită la totală supunere nu numai în fața lui Dumnezeu dar chiar și a reprezentanților lui pe pămînt: conducătorii. Războaiele, foametea, epidemiile, măresc dificultățile vieții cotidiene: numeroși oameni acceptă în cele din urmă să rămînă muncitori specializați, preferînd să trăiască la adăpostul responsabilităților, sub dependența unui patron capabil să le asigure pîinea zilnică, adăpostul și căldura. Dacă-și pierd locul, trebuie să se adreseze corporației, căci aceasta înțelege de asemenea să dețină monopolul angajărilor. Ajutoarele care șomează trebuie să se ducă la sediul breslei. Acolo, cu cîteva lucrări sub braț, așteaptă ca un patron să se decidă să-i angajeze, deoarece le este categoric interzis, sub pedeapsa închisorii, precedată de o expunere la stîlpul infamiei, să accepte să lucreze pentru un particular. Cei care preferă să se aventureze în lume sînt obligați dacă se opresc într-un oraș, să se înscrie în corporația locală, să jure pe biblie

că și-au făcut ucenicia, apoi să aștepte bunăvoința unui nou meșter.

Astfel, în mediile corporative tinde să se creeze un proletariat care, în ajunul Revoluției, nu mai are nimic de așteptat de la vechiul sistem. Acest lucru explică tentativa lui Turgot și edictul de abolire al jurandelor, pronunțat de Ludovic al XVI-lea în 1776[1]: „În aproape toate orașele regatului nostru, exercițiul diferitelor arte și meserii este concentrat în mîna unui mic număr de meșteri reuniți în comunități, singurele care pot să lucreze sau să vîndă obiectele din comerțul particular al căror privilegiu exclusiv îl au; astfel aceia dintre supușii noștri, care, din plăcere sau necesitate, se consacră exercitării artelor și meseriilor, nu pot face acest lucru decît dacă au dobîndit calitatea de meșter, pe care nu o pot căpăta decît după probe pe cît de îndelungate pe atît de vătămătoare și de inutile, și după ce au fost supuși la taxe și nenumărate impuneri datorită cărora o parte din fondurile de care ar fi avut nevoie să-și fondeze comerțul sau atelierul, sau chiar pentru existență, este consumată în pură pierdere. Spiritul general al jurandelor este de a micșora cît mai mult numărul meșterilor, de a face accesul la titlul de meșter de o dificultate aproape de neînvins pentru oricare altul în afara fiilor meșterilor existenți. Acesta este scopul pe care-l urmăresc nenumăratele cheltuieli și formalități de recepție, dificultățile impuse de prezentarea capodoperei, judecată totdeauna arbitrar, și mai ales scumpetea și durata inutilă a uceniciei, ca și robia îndelungată a stagiului de calfă, mijloace care urmăresc de asemenea să-i ajute pe patroni să se folosească timp de mai mulți ani, și în mod gratuit, de munca aspiranților".

Și totuși soarta pictorilor este socotită una dintre cele mai favorabile. În Franța acordarea de către rege de „scrisori de meșter" scutește de „capodoperă" și de tot ceremonialul de recepție; în plus suveranul își rezervă dreptul de a-l elibera definitiv pe pictorul său de la regulamentul și obligațiile impuse de jurandă. Acest obicei, instaurat de Francisc I, se generalizează foarte repede; Henric al III-lea, ca să lupte împotriva puterii corporațiilor, acordă prin edictul din 1580 sorei sale, regina de Navara, privilegiul de a desemna, în fiecare cetate ale cărei porți le va trece, doi meșteri de fiecare meserie, care să fie primiți „fără capodoperă". Cînd Henric al IV-lea semnează în 1608 o ordonanță în care declara că „cei mai buni lucrători și cei mai satisfăcători meșteri care vor dovedi măiestria atît în pictură, sculptură cît și în orfevrărie vor avea dreptul să fie adăpostiți în mod confortabil la Luvru, să utilizeze galeria noastră, să lucreze și să vîndă după bunul plac", dă o mare lovitură puterii corporațiilor deoarece acești privilegiați scapă de vizitele juraților. Într-adevăr, în interiorul palatului regal, nimeni, în afara regelui nu poate să judece, să pună sechestru sau să perceapă amenzi.

Montaiglon biciuiește astfel excesele corporației[1]: „În timp ce jurații făceau atît de dificilă obținerea calității de meșter-patron pentru oamenii de merite, fiii lor și ai meșterilor, partizani și asociați ai lor, aproape fără cheltuieli și fără pic de talent, chiar fără studii sau ucenicie, o dobîndeau din cea mai fragedă copilărie, foarte adesea încă din leagăn".

ÎN STRĂINĂTATE

Dacă organizația internă a ghildei franceze se întîlnește și la corporațiile străine, fiecare țară prezintă totuși un caz aparte. În Franța, puterea regală foarte centralizată admite greu existența acestor supraviețuiri feudale și încurajează — Academia constituie un asemenea exemplu — o organizație capabilă să rivalizeze pe plan na-

[1] Archives des corporations des Arts et Métiers. Documents réimprimés par les soins de Georges C. Kaveigne. Paris 1879.

[1] A. de Montaiglon, op. cit.

țional cu cea a jurandelor locale. În Italia, situația variază de la oraș la oraș. La sfîrșitul secolului al XIII-lea Veneția numără o Academie Sfîntul Luca. La Florența, cincizeci de ani mai tîrziu, pictorii din corporația numită tot Sfîntul Luca se reuneau la biserica Santa Maria Nuova.

La Roma, începînd cu sfîrșitul secolului al XIV-lea, marile corporații se subdivizează; există vreo zece numai pentru *scarfellini* (tăietori în piatră) și șapte pentru *pittori* (pictori).

La recensămînturi, ca exemplu cel din 1526—1527, nu se face niciodată mențiunea unei meserii care ar putea avea vreo asemănare cu aceea de revînzător de obiecte de artă.

În schimb, găsim 261 croitori, 133 brutari, 88 măcelari, 65 medici și chirurgi, 50 orfevri, 36 pictori, 28 librari, 26 sculptori, 11 bancheri și 7 coafori. Cum orașul număra în acea epocă circa 53.000 locuitori, cifra de 65 de medici pentru o astfel de populație dovedește proporția ridicată de un practician la 800 de locuitori.[1]

Formalitățile de primire în academia Sfîntul Luca sînt simple, iar regulamentul mai simplu decît în oricare altă parte. Acela care contravine anumitor prescripții religioase sau disciplinare nu este pasibil decît de o amendă de la 4 la 5 ducați. Membrii au facultatea de a face expertize, cu condiția să fie investiți cu autorizația prealabilă a consulilor. Ei pot primi să lucreze pentru orice comanditar cu rezerva de a nu accepta o lucrare oferită mai înainte altuia fără consimțămîntul acesteia din urmă.

Ca să scapi de ghilda romană e de ajuns să intri în slujba papei sau a prinților. În astfel de condiții, este imposibil să plătești vreun impozit.

La Veneția are loc o crîncenă concurență între pictorii locali și artiștii străini. Dürer, după ce a părăsit Nürnbergul (probabil în 1505) pentru

[1] Aceste prețioase indicații au fost extrase din lucrarea lui J. Delumeau Vie économique et sociale de Rome dans le second moitié du XVI siècle. Editions de Boccard, Paris, 1959, 2 vol.

a doua ședere la Veneția, nu este primit cu un entuziasm prea mare. Pictorii venețieni n-au încredere în acest german care primește comenzi și frecventează înalta societate. Repede are loc un război deschis între corporație și noul venit: „E clar, pictorii nu mă văd cu ochi buni; m-au adus deja de trei ori în fața magistratului lor, cu toate că le-am dăruit trei florini pentru casieria lor..." (2 aprilie 1506). De fapt Dürer este amendat pentru exercițiul ilegal de pictură: într-adevăr, pentru a deveni membru al corporației, e necesar să ai un stadiu de trei ani consecutivi în oraș; dar acest drept poate fi cumpărat cu cîțiva florini, așa cum o dovedește și cazul său.

La Genova unde activitatea este redusă, ghilda, infinit mai severă, se adresează chiar Senatului pentru a obține pedeapsa cu închisoarea pentru Giovanni Batista Paggi care, sub pretext că învățase să picteze de unul singur, voia să se sustragă de la ucenicie. În cele din urmă, Paggi este eliberat datorită intervențiilor fratelui său care, din fericire, era unul din cetățenii influenți ai orașului.

În Olanda și în Flandra, fiecare oraș își are cîte o ghildă Sfîntul Luca, puternică și bogată, bucurîndu-se de privilegii și de scutiri notorii. Dar pe măsură ce situația economică a țării se degradează, și numeroși pictori se trezesc fără lucru, ghilda operează o selecție draconică. În cursul secolului al XVII-lea taxa de înscriere crește pînă la dublu, exact ca în Franța, iar taxa de intrare este de 12 florini pentru străini (cei din alt oraș), de 6 florini pentru burghezi sau fiii de burghezi, și de 3 florini pentru fiii patronilor.

Regulamentul corporațiilor diferă de la oraș la oraș. La Anvers, în secolul al XV-lea, trebuie să lucrezi patru ani sub ordinele unui maestru pentru a obține independența. Dar „calfei meritorii", pe care confrații săi o socotesc demnă de a fi meșter-patron, i se acordă o dispensă. Este cazul lui Quinten Metsys.

Așa cum am putut constata, multe capitole din istoria corporațiilor rămîn obscure; multe ele-

mente scapă cercetătorului, deoarece sub exteriorul structurat, societățile de altădată trăiau adesea într-o ciudată anarhie. În ce condiții și cu ce preț artiștii evrei sau reformați au izbutit să lucreze? Lucrătorii pictori, care încă în secolul al XIV-lea întovărășeau echipele de constructori, depindeau oare de corporație? Care era adevăratul statut al portretiștilor care, pînă la Revoluție, rătăceau, din oraș în oraș, bătînd la porțile oamenilor? Nimeni nu va ști poate niciodată.

Ar fi de asemenea nedrept să negăm utilitatea corporației în epocile în care lucrătorii nu aveau nici un statut proteguitor. Mult timp o mare fracțiune a populației franceze o va regreta, iar în zilele care au urmat Restaurației au circulat nenumărate jalbe preconizînd restabilirea corporațiilor negustorești și a patronatului meșteșugăresc pe motiv că „așa cum numărul mare de negustori produce o concurență greu de susținut multiplicînd bancrutele, înmulțirea artiștilor va duce în mod sigur la decăderea frumosului".

Mai mult, corporația este un lucru care convine temperamentului protecționist al francezului. Deja în secolul al XVIII-lea, unii artiști nemulțumiți de concurență cer închiderea frontierelor pentru importul lucrărilor de artă. Pictorul Pierre îi scrie, la 28 noiembrie 1787, lui Angiviller, superintendentul regelui, pentru a-i semnala „că un anume domn Heude Lépine, sculptor mediocru, dar prieten cu mulți academicieni, pretinde impunerea unei taxe pentru sculpturile provenind din Italia. Academia care a făcut totul pentru înlăturarea tiraniei vechiului patronat, care a suspinat atîta după libertatea artei... va deveni tovarășa și rivala noului patronat prin vexații, sechestre, amenzi. Pînă la urmă va pretinde instituirea de birouri la frontiere". Angiviller îi răspunde la 29 noiembrie că este convins și el de absurditatea acestui proiect.

Capitolul 8

ACADEMIA

Francisc I, în căutare de noi metode pentru îmbogățirea vistieriei regale, acordă bucuros brevetele de pictor al curții. La început, corporația Sfîntul Luca, de teamă să nu-i displacă suveranului, se preface că nu se formalizează, dar în fața inflației de licențe, conducătorii ghildei se neliniștesc. Ei consideră că titlul de pictor al regelui aduce după sine profituri prea mari. E adevărat că avantajele acordate prin livretul regal, care te absolvea de obligația de a plăti unele taxe, de stagiul militar, și mai ales de disciplina corporației, incită pictorii să umble după obținerea acestui titlu.

O luptă surdă va opune curînd puterea regală conducătorilor corporației. Suveranii, lăsînd impresia că rămîn deasupra contingențelor, dozează într-un mod abil favoruri și restricții. În 1608, Henric al IV-lea vorbește cu dispreț despre corporația Sfîntul Luca „care ia libertatea... de a lucra". Dar acest vechi organism care are legea de partea sa, izbutește, doisprezece ani după moartea Bearnezului, să obțină confirmarea privilegiilor sale. Cum numeroși pictori continuă să se plaseze sub protecția regală, corporația Sfîntul Luca, protestînd împotriva a ceea ce ea consideră a fi un abuz, solicită, în 1646, Parlamentului din Paris „ca numărul pictorilor ziși ai Casei Regelui sau ai Reginei să fie redus la patru sau șase, cel mult, și să li se ordone acestor pictori, ca atunci

cînd nu sînt folosiți în serviciul Majestăților lor, să lucreze acasă pentru meșterii comunității." Această jalbă foarte îndrăzneață viza să interzică însuși regelui dreptul de a întreține pictori la curte și cerea punerea sechestrului la doi dintre ei care lucrau pentru Majestatea sa în incinta Luvrului. Palatul Châtelet declarînd sechestrul valabil, acesta a fost admis în Parlamentul din Paris. Astfel de gafe nu puteau decît să strîngă și mai mult legăturile dintre rege și pictorii săi.

Tînărul Le Brun care în timpul șederii la Roma invidiase viața ușoară a pictorilor italieni, care nu se încurcau cu tutelele corporatiste, îi face o vizită D-lui de Charmois, secretarul mareșalului de Schomberg, împreună cu La Hire, cei doi frați Beaubrun și cei doi frați Testelin. Sfătuiți de Dl. de Charmois, ei redactează un text destinat cancelarului prin care semnatarii solicită dreptul de a pune să pozeze un model, de a aduna cîțiva elevi în jurul acestui model, de a-și negocia cum vor lucrările, și mai ales de a picta cum înțeleg ei, fără să fie obligați să dovedească că au făcut cinci ani de ucenicie și patru ani de stagiu de calfă — drepturi care le sînt refuzate de corporația Sfîntul Luca și de Palatul de Justiție Châtelet. Cancelarul Seguier „aprobă totul și îl asigură pe Dl. Le Brun că la ședința Consiliului va sprijini această problemă din toate puterile, și că în orice ocazie Academia (căci așa a fost creată) îi va acorda toată stima..."

Cererea adresată la 20 ianuarie 1648 Consiliului Regenței „a fost ascultată cu o vie și foarte favorabilă atenție". Ea arăta, „abuzul care se strecurase printre cei care profesau pictura și sculptura, datorită ignoranței celor mai mulți care a prevelat asupra criticilor celor mai capabili, pentru a reduce la arizanat arte atît de nobile prin însăși esența lor..." Jalba relata de asemenea „îndrăzneala cu care aurarii, postăvarii, marmorierii și-au arogat calitatea de pictori și de sculptori", și încheia cerînd „ca artele picturii și

sculpturii să fie sustrase de sub dominaţia Jurandei şi reunite într-o societate liberă, sub numele de Academie".

În realitate acest text evidenţiază mai mult decît oricare altul, mobilurile fundamentale ale lui Le Brun şi ale prietenilor săi: ei nu mai voiau să fie consideraţi artizani. Cine nu gîndea ca ei, să rămînă în corporaţie! Viitorii academicieni au mers pînă-ntra-colo încît în schimbul unor avantaje au refuzat să-şi deschidă prăvălie, să-şi expună lucrările într-un local comercial, să solicite clientela, „pentru a nu se confunda situaţia onorabilă de academician cu aceea mecanică şi negustorească a meşterilor comunităţii."

După ce Academia de pictură şi de sculptură a fost recunoscută, printr-un decret emis la data de 26 ianuarie 1648 s-a pus în vedere meşterilor juraţi că în caz că vor tulbura sau îi vor împiedica pe pictorii şi sculptorii Academiei . . . vor fi amendaţi cu 2 000 de livre".

Condiţiile de admitere în Academie erau foarte simple. Era de ajuns să „fii de familie şi moravuri cunoscute". Numărul academicienilor fiind nelimitat, ilustra instituţie era deschisă tuturor artiştilor de talent, fără deosebire de sex, de vîrstă, de specialitate şi de naţionalitate. D-na Girardon a fost admisă în 1633. Antoine Coypel este ales la douăzeci de ani. În urma unei serii de hărţuieli judiciare, o tentativă făcută în 1651 în scopul de a-i uni pe academicieni cu juraţii a fost sortită eşecului.

În 1653, statutele sînt reînnoite de Colbert. Din acest moment, subvenţionată de rege, instituţia este împărţită în trei clase: prima îi înglobează pe pictori şi pe sculptori, a doua pe specialiştii marelui gen, ai portretului şi ai naturii moarte, iar a treia pe amatori şi pe eruditi.

Membrii academiei beneficiază de mari avantaje. În caz de boală sînt vizitaţi de doi dintre confraţi. Dacă se întîmplă să aibă dificultăţi financiare, fiecare este dator să-l ajute. Calitatea de academician deschide porţile palatului de la

Versailles împreună cu tot ceea ce acest fapt poate reprezenta ca venituri şi avantaje sociale.

Foarte repede, Le Brun propune, apoi aplică un adevărat program de lucru. La 9 ianuarie 1666, Colbert cere ca în fiecare lună, în prezenţa adunării, profesorul pleant să explice cîte unul din cele mai frumoase tablouri ale Cabinetului Regal. La 7 mai 1667, Le Brun ia cuvîntul în faţa membrilor Academiei strînşi în jurul tabloului lui Rafael: *Arhanghelul Mihail ucigînd balaurul*. După ce analizează detaliile compoziţiei, el invită pe academicieni să-şi spună părerea şi astfel, după tentativele făcute de Lorenzo de Medici cu un secol mai devreme, ia naştere în Occident primul simpozion de istoria artei.

Ghilda care nu acceptă înfrîngerea îşi schimbă denumirea; de aici înainte se va numi „Academia Sfîntul Luca". Deschide o şcoală unde este studiat modelul viu — privilegiu pe care şi-l vor disputa ambele academii. Chennevières în ale sale *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture et de sculpture* aminteşte de această luptă: „Adunările şi lecţiile Academiei Regale se ţineau pe atunci într-o casă din strada Deux-Boules, aproape de strada Chevalier-du-Guet, iar numărul studenţilor creştea cu fiecare zi. Dar pe vremea cînd Dl. Testelin era la conducere, comunitatea meşterilor juraţi, fiind mai geloasă ca oricînd pe fericitul progres al Academiei — a vrut să înfiinţeze şi ea o şcoală publică, gratuită în clădirea Coquilles . . . Pentru a-i da o mai mare strălucire, ei aleseră ca rector al şcolii pe celebrul Vouet care a instalat acolo, în mod gratuit, un model timp de opt zile. Dl. Testelin nu s-a lăsat nici el, şi pentru a menţine interesul pentru şcoala academiei, pe care această nouă concurenţă o făcuse să-şi piardă o parte din studenţi, plătise din buzunarul propriu un model, suportînd singur restul cheltuielilor, pe toată durata celor trei luni de iarnă, anotimp în care aceste cheltuieli sînt extrem de mari . . ."

După moartea lui Le Brun, rivalul şi succesorul său Mignard se vrea protectorul academiei

Sfîntul Luca, care devine refugiul pictorilor de gen, considerați pe atunci minori, „făcători de peisaje și de naturi moarte" cum îi porecleau unii delicați. În realitate, cei mai buni pictori ajung mai devreme ori mai tîrziu la Academia regală și cei mai slabi rămîn legați de vechea ghildă. Triumful academiei depinde de protecția acordată fără întrerupere de diferitele guvernăminte care se succed, fie ele, monarhiste, revoluționare sau republicane.

Pînă la sfîrșitul secolului al XVIII-lea Academia era foarte săracă; totul era măsurat, de la cărbuni pînă la lumînări, iar secretarul perpetuu, Cochin, care a îndeplinit această funcție mulți ani în șir, s-a descurcat destul de greu cu administrarea casei.

În 1776 Turgot suprimă toate jurandele și această măsură ridică Academia pe culmea gloriei sale. După ce a fost oprimată, ea devine opresoare, iar administrația regală trebuie mai degrabă să-i reziste decît să o susțină. Academia obține închiderea unor ateliere și desfințarea definitivă a vechii sale rivale, Academia Saint-Luc... Dar triumful ei este de scurtă durată. Considerată ca o asociație de artiști privilegiați, Academia regală este amenințată să sucombe sub loviturile revoluționare și ale propriilor săi membri: în 1791, Barrère, într-un rechizitoriu, denunță Academia regală pe care o numește „un soi de nobilime și clasă privilegiată", ceea ce constituie o crimă de neiertat în acea epocă. În 1793, David, membru al Academiei, devine unul dintre partizanii cei mai înverșunați ai dispariției ei. El sugerează ca această instituție regală să fie înlocuită cu „Comuna artelor". Puțin timp după aceea, Societatea populară a artelor, care nu va întîrzia să reia legăturile cu vechea Academie ia locul Comunei artelor. Academicienii care au pierdut monopolul expozițiilor și al comenzilor de stat, nu se dau bătuți; ei se înverșunează să-și păstreze apartamentele de la Luvru și, în mod deosebit, atelierele proprii, fapt care le permite, de bine de rău, să continue predarea lecțiilor.

Convenției i se datorează înființarea Institutului care ambiționează să grupeze în sînul său „un nucleu de oameni savanți". De la crearea sa, Institutul adună o parte din membrii Academiei și, printre ei, pe David. După exemplul vechilor academii regale, Institutul își are sediul, timp de cîțiva ani, la Luvru. Cursurile sînt ținute în încăperi transformate în ateliere improvizate. Savanți de tot felul frecventează acest talmeș-balmeș de pictori, sculptori, gravori, care locuiesc în interiorul Luvrului sau în construcțiile anexe.

Atitudinea adoptată la începutul revoluției de către David față de Academie și care a fost considerată cîțiva ani mai tîrziu ca un fel de trădare față de această veche instituție nu era în realitate decît ieșirea la suprafață a unui val de speranță care mocnea de multă vreme. În 1770, abatele Dubos constată că Academia „n-a reușit după cincizeci de ani de griji și cheltuieli, să producă măcar trei sau patru pictori ale căror lucrări să poarte amprenta imortalității (...) și că cei trei pictori francezi care au făcut o atît de mare cinste națiunii noastre sub domnia lui Ludovic al XIV-lea nu datorau nimic acestei instituții". Nu numai Academia este contestată dar și o anume stare de spirit care a bîntuit îndeosebi la Roma.

Hogarth, recunoscut nu numai ca pictor și caricaturist remarcabil, dar și ca unul dintre spiritele cele mai anti-conformiste ale secolului al XVIII-lea, se ridică împotriva acelora care „formîndu-și primele noțiuni numai după imitații și entuziasmîndu-se atît de defectele cît și de frumusețile acestora, ajung pînă la urmă să disprețuiască totul sau, în orice caz, să neglijeze operele naturii (...) În această eroare cad în general toți aceia care se duc să-și termine studiile la Roma".

Șaizeci de ani mai tîrziu, Géricault atacă și el Academia „care-i omoară pe cei care posedă o scînteie din focul sacru; îi înăbușe nelăsîndu-i naturii răgazul de a le dezvolta aptitudinile; ci voind să producă fructe precoce se privează

de acelea pe care o maturitate lentă le-ar fi făcut savuroase".

Cei mai mari artiști ai secolului al XIX-lea, cu cîteva excepții doar, n-au izbutit să fie primiți la Academie sau la Institut. Delacroix însuși, alungat de membrii Academiei, nu este admis la Institut decît la sfîrșitul vieții. Într-o scenetă umoristică intitulat „Drumul spre Damasc" și datată din 1859, autorul îl pune pe Delacroix să dialogheze cu Institutul, personificat într-un bătrîn ager: „În schimbul cîtorva opere remarcabile, strigă reprezentantul Institutului, cît de mult rău ne-ai făcut! La cîți bieți tineri nu le-ai tulburat mințile! Crezînd că au calitățile dumitale, dar necopiind decît defectele dumitale, lingușitori ai leneviei, o întreagă generație a început să mîzgălească după cum îi taie capul, luînd în derîdere orice studiu și orice școală."

După această tiradă, Institutul invocă manii vechilor academicieni; la chemarea sa apar David, Gros, Girodet și Guérin, care îi pun lui Delacroix această întrebare patetică:

Eugène, Eugène,
Ce-ai făcut din pictură?

Pictorul își recunoaște greșelile și se oferă să recopieze, ca preț al convertirii sale, de două sute de ori aceeași gravură. Această lamentabilă scenetă ne arată pînă în ce grad apărătorii tradiției se simțeau investiți de o „misiune". A încălca legea era mai mult decît o greșeală; era un păcat, o ofensă adusă disciplinei și frumosului.

Academia se oprește la Girodet și dacă îl admite pe Ingres, îi reproșează totuși romantismul și descoperă în desenul *Martiriul Sfîntului Symphorien* „anomalii intolerabile". Mișcarea romantică ar fi fost, pînă la urmă, sortită eșecului dacă în jurul anului 1827, cîteva reviste nu și-ar fi deschis coloanele tinerilor pictori dornici să rupă cu convenția. Tonul polemic al acestor publicații, ca și acela al diverselor asociații de artiști, reflectă amploarea mișcării. În *Journal des artistes* din 29 august 1830 citim: „Poussin, David și atîția alți bărbați cu care ne mîndrim astăzi n-au

putut izbîndi decît evitînd desenul după un model viu, în timp ce Jouvenet, Coypel au fost pictori slabi tocmai pentru că au fost discipolii supuși și sclavii parveniți ai Academiei (...). În sfîrșit, trebuie s-o spunem, nudurile și-au impus prostul lor gust, maniera lor rutinieră, atît publicului cît și artiștilor. Odată așezat într-un fotoliu academic, fiecare crede că se bucură de privilegiul nu numai de a nu mai face dovada unei înalte măiestrii, dar și de acela de a combate bunul gust". Veșnică problemă a bunului gust al cărui secret fiecare crede că îl deține și în legătură cu care consideră că se pot stabili teorii veșnice! Într-un dialog imaginar pe care îl reproducea același jurnal cu cîteva luni mai înainte[1], un artist consacrat spune: „Din moment ce sînt academician am talent. Execut un tablou, o statuie, un edificiu; dacă lucrurile acestea sînt bine făcute, și nimeni n-are dreptul să judece dacă, din întîmplare, sînt prost făcute..." Maeștrii, încăpățînîndu-se să impună la concurs subiectele nobile aparținînd marelui gen, nu vor cu nici un chip să admită că a picta astfel înseamnă a face discursuri într-o limbă moartă, bogată poate în cuvinte, dar văduvită de orice putere creatoare și poetică. Confruntată cu operele expuse la Salon sau în ateliere, critica preferă să arunce vina pe elevi decît să pună în discuție sacrosanctele principii care le sînt inculcate. În 1859, Paul Mantz, în *Gazette des Beaux-Arts*[2] se declară dezolat: „Cine ar crede? *Coriolan la regele Voscilor* — acesta era subiectul concursului din Roma — n-a inspirat pe nici un elev. Academia îl lăsase totuși pe Plutarh să vorbească în naivul grai al lui Amyot. Două sau trei tablouri din zece au părut acceptabile, celelalte... nu erau conforme nici cu gravitatea subiectului nici cu principiile învățămîntului academic. Coriolan, Tullus și ofițerii Vosci apăreau sub aspecte voit carnavalești. Tabloul care i-a adus primul mare pre-

[1] Journal des Artistes et amateurs, ianuarie, 1830.
[2] Gazette des Beaux Arts, 1859, t. IV.

miu D-lui Benjamin Ulmann este unul dintre cele mai slabe care au fost supuse în ultimii zece ani judecății Academiei. Dacă compoziția nu e rea, desenul abundă în trivialități, și capetele sînt în mod mediocru antice. Plutarh nu spune că Coriolan a fost un personaj vulgar și chiar dacă ar fi spus-o un elev al Școlii de belle-arte n-ar trebui să-l creadă; căci dacă idealul nu mai are adepți în strada Bonaparte, atunci unde să-i căutăm?..." Un tablou reușit este deci traducerea fiziognomică a unui subiect literar. Dl. Ulmann a neglijat nu numai legile frumosului; este învinuit și pentru faptul că n-a știut să recreeze climatul istoric. Ceea ce i se cerea pictorului de atunci, seamănă într-un fel cu ceea ce firmele de cinema pretind în zilele noastre de la regizorul însărcinat cu reconstituirea unei scene istorice.

Franța n-a fost singura țară care a deținut monopolul Academiei. Lorenzo de Medici, în academia sa, fondată în 1490, întreținea tineri artiști, a căror instruire a încredințat-o sculptorului Bertoldo. Mai tîrziu, în 1563, tot un Medici patronează Academia de desen a lui Vasari. La Bologna, la academia Desiderosi, fondată de pictorii Carracci, se predă un învățămînt teoretic și practic totodată. La Roma Compania Sfîntul Luca vrea să-și asume sarcina civilizatoare și îndrumătoare demnă de ilustra cetate. În secolul al XV-lea, ea se transformă în Universitatea artelor, pentru a deveni, în 1577, o Academie a belle-artelor. În februarie 1594, după terminarea slujbei, ședința de aprobare a statutelor are loc într-un vechi șopron de fîn. Prințul Academiei, cu sceptrul funcției sale în mînă, patronează la o măsuță înălțată pe o estradă, înconjurat de consilierii așezați pe jos, strînși roată în jurul său.

Cu ocazia fiecărei sărbători obligatorii, și cel puțin în zilele de duminică, fiecare trebuie să asiste la slujba religioasă. La fiecare cincisprezece zile, unul dintre membri, desemnat prin tragere la sorți, susține o teză despre un subiect la liberă alegere. Oricine poate să-i răspundă. După aceste convorbiri, cei doisprezece academicieni însărci-

nați cu învățămîntul consacră cîte o oră instruirii tinerilor elevi, pentru a-i iniția în cele mai bune metode de desen.

Protejată de papă, Academia romană, ca și marile corporații, se bucură de unele privilegii, cum ar fi acela de a acorda grațierea condamnaților în ziua sfîntului Luca. Benvenuto Cellini datorează corporației măcelarilor anularea sentinței de executare. Ucisese un tînăr care încercase să-i reziste...

Decît să-și impună dictatura față de toți pictorii, Academia nu-i păstrează decît pe cei mai buni, eliminînd în mod progresiv artiștii mediocri, — sau pe cei care-i consideră ca atare. Maeștrii acesteia se pretind singurii în drept să propage și să cultive bunul gust: iată de ce nu se gîndesc să-l primească pe Caravaggio care, la rîndul său, nu le-ar fi acceptat tutela. Academia din Roma își concentrează toate eforturile asupra învățămîntului, mergînd pînă a ajuta bănește pe elevii străini. Ea va încheia acorduri cu Școala franceză din Roma și-și va alege adesea drept „prinț" un rector francez.

În 1658, Nicolas Poussin este ales cu unanimitate de voturi. Dar celebrul pictor aflîndu-se în imposibilitatea de a-și fixa rezidența la Roma, este înlocuit cu Rafael Vanni care a ocupat postul în acel an.[1]

Academia romană reușește să depășească, ca și omoloaga ei franceză, ravagiile războaielor și ale revoluțiilor.

În secolul al XIX-lea, sub conducerea lui Canova, învățămîntul este complet reorganizat; Academia deschide școli publice, ajutate financiar

[1] Florent le Comte semnalează în 1699 că: Academia romană numită Sfîntul Luca, aflînd de Academia din Franța și de meritul celor care o alcătuiau, dori să încheie cu ea relații de prietenie și de instrucțiune pentru perfecționarea artelor și-n acest scop, ea a început prin alegerea D-lui Le Brun pe care l-a numit șeful sau directorul său, cu titlul de onoare de prinț al Academiei. E de reținut că acest titlu n-a fost acordat niciodată decît artiștilor de origine romană". (Florent le comte, Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure, Paris, 1699).

de Napoleon, papa neputînd să-și asume o atît de grea sarcină.

Începînd cu secolul al XVII-lea, școli și academii mai mult sau mai puțin particulare înfloresc în toată Europa. Abraham Bosse, după excluderea de la Academie, își fondează propria școală, pe care Le Brun, cu sprijinul lui Colbert, izbutește s-o închidă în anul următor.

În jurul anilor 1786, afară de „rezervele" Academiei regale, sînt recenzate vreo treizeci de academii în provincie. Dar, încetul cu încetul, prestigiul de care se bucură „Le Quai Conti" tinde să facă din aceste academii provinciale organisme mai mult sau mai puțin folclorice.

În 1648, în Anglia, Balthazar Gerbier fondează o academie, căreia îi urmează, în 1710, cea a lui Kneller, pictor al regelui. În Suedia, Gustav de Tessin creează în 1735 o Academie de pictură și sculptură; organizată după modelul instituției franceze, ea oferea tinerilor care dădeau dovezi sigure de talent călătoria și șederea în Franța.

În 1752, Ferdinand al VI-lea, rege al Spaniei, înființează în capitala sa, sub numele de San Fernando, o Academie de belle-arte care are drept obiect pictura, sculptura și arhitectura. După autorul culegerii *Anecdotes des Beaux-Arts* membrii acestei Academii înnobilați în mod personal, aveau voie să sărute mîna Majestății sale la sărbătoarea Sfîntului Silvestru, zi în care regele și familia regală onorau Academia cu prezența lor. Primul pictor primea o leafă de 30 000 livre, un echipaj întreținut și o locuință magnifică.

Capitolul 9

ACTIVITĂȚILE PARALELE

Timp de secole, oamenii Bisericii și pictorii și-au asumat destul de des funcții anexe, primii datorită culturii lor vaste și a dezinteresului față de bunurile materiale, ceilalți grație aptitudinii lor de a satisface capriciile clienților și de a le da formă. Relațiile pe care cei mai favorizați le întrețin cu „cei mari" îi îndeamnă pe aceștia din urmă să-și însărcineze protejații cu misiuni pe care, din motive particulare, ezitau să le încredințeze familiarilor lor.

În aceste epoci cînd nu existau încă „specialiști", oamenii devotați, dotați cu inteligență, sensibilitate și gust sînt deosebit de favorizați. Pînă în secolul al XIX-lea diplomația, arta războiului, știința conducerii, gerarea administrației nu se învață în școli. Educația rămîne unul din privilegiile clerului: prelații se străduiesc să dezvăluie secretele lumii și ale puterii vlăstarelor princiare care, la optsprezece ani uneori, sînt chemați să conducă oști sau să administreze ținuturi imense.

Învățămîntul tehnic, așa cum se practică începînd cu secolul al XIX-lea, nu este cunoscut. Din aceste motive și de asemenea pentru că în secolul al XVI-lea era mai ușor decît în zilele noastre să fii un om universal, unii indivizi s-au consacrat activității celor mai diverse și surprinzătoare, îndeplinindu-le adesea cu foarte mare succes.

În secolul al XI-lea, călugărul Odoramus practică pictura, literatura, arhitectura, sculptura, artizanatul, mecanica, ceea ce nu-l împiedică să compună și muzică. În secolul al XIV-lea, miniaturistul Bourdichon este botanist, modelist pentru croitorie, îmbălsămător, entomolog. Acestor spirite universale li se adresează clasele conducătoare pentru rezolvarea problemelor celor mai diverse și uneori celor mai frivole.

SĂRBĂTOAREA

La sfîrșitul Evului Mediu artistul, chiar dacă rămîne izolat în culisele societății, joacă un rol considerabil. Complice al privilegiaților, el îi ajută să ridice între ei și oamenii de rînd ofensanta, dar superba barieră a luxului. „În secolul al XVI-lea, în Franța și în Italia, orice este bun pentru a te deosebi de vulg, tot ceea ce poate traduce în fapt romantismul, excentricitatea, ciudățenia, precaritatea vieții este repede adoptat. Este epoca modei obiectelor care au aparținut mortului, a vanităților, a ecorșelor. Tallemant des Réaux ne povestește că „Marguerite de Valois purta un mare malacov cu buzunare de jur împrejur, conținînd fiecare cîte o cutie în care era închisă inima unuia dintre amanții ei decedați, căci avea grijă ca pe măsură ce aceștia mureau să le îmbălsămeze inimile"[1].

Lumea își comandă mormîntul, pozează pentru statui . . . Se clădesc palate, se poartă rochii brodate. Cine l-ar putea reîncarna astăzi pe Jacques Paullin, orfevru stabilit la Paris în 1532, care a primit ordinul să confecționeze 13 650 nasturi de aur pentru ornamentarea unei singure rochii de catifea regală?

Nepăsării celor mari îi corespunde o avidă curiozitate din partea maselor. În Polonia „ducele Cazimir, primind în gaj bijuteriile coroanei a dispus să i se construiască niște care de o

[1] M. Rheims, La vie étrange des Objets, Plon, 1959.

formă specială, un fel de estrade-vitrină, pe care le arăta astfel la toată populația venită să-l întîmpine în drum".

Fanteziei înflăcărate a unor personaje ca Galeazzo-Maria Sforza îi datorăm majoritatea capodoperelor Renașterii. Dorind să-și uluiască prietenii, el a pus să se decoreze o sală într-o singură noapte. În 1471 a comandat zece medalioane de aur dintre care cinci reproduc trăsăturile sale, iar celelalte cinci pe ale ducesei. Totul cîntărea 350 de kilograme.

Le fel se întîmplă în toate marile cetăți ale Europei. Fațadele atelierelor orfevrilor, pietrarilor și marchetorilor, larg deschise pentru ca lumina să poată pătrunde mai bine, constituie atracția tuturor gură-cască. Prăvăliașii angajează mercenari la pensie, care îmbrăcați în veșminte brodate de cuculoare roșu-aprins, în genul portarilor de cabaret din zilele noastre, laudă meritele stăpînilor lor.

Luxul este cu atît mai necesar cu cît viața este mai scurtă. Media de vîrstă este între douăzeci și cinci și treizeci și cinci de ani; 60% din copii mor în primele luni după naștere; epidemiile seceră, orașe întregi, iar întrecerile periculoase ale turnirurilor, războaiele civile, religioase din țară sau de peste hotare, duelurile devin subiecte de distracție[1].

Serbările ajută la combaterea angoaselor cotidiene. Munca artiștilor de la Curte constă în organizarea de baluri, serbări costumate, turniruri sau pompe funebre; pictorii asociați crainicilor joacă rolul agențiilor de astăzi, specializate în acest gen de festivități. Dar în timp ce astăzi, eterna catifea roșie servește la aceleași recepții și în timp ce pe aceeași draperie funebră se pun trei inițiale diferite pe zi, de la începutul evului mediu și pînă la Revoluție, paradele vesele sau funebre serveau ca stimulent pentru creația artistică.

Intrarea solemnă a regilor sau a prinților era un pretext de comenzi avantajoase; artiștii pictau

[1] Maurice Rheims, op. cit.

„scenete pe hîrtie preparată și capiteluri cu steme pentru torțele pe care le purtau demnitarii orașului. Astfel Jehan de Molisson încasează 6 livre din Tours pentru patru turnulețe pictate cu emblema regelui și a orașului, ca și pentru pictarea a doisprezece burleți de pînză, plini cu fîn, cînepă sau lînă cu care se lovea mulțimea pentru a o obliga să se dea la o parte".[1]

„Balul sălbaticilor" oferit de Carol al VI-lea oferă o idee despre imaginația organizatorilor. Regele și curtezanii deghizați în indigeni cu pene lipite de piele, s-au distrat atît de mult aruncîndu-și torțe, încît șase dintre nobili, cu corpul acoperit de smoală, au pierit arși în chinuri cumplite.

Filip cel Frumos dă la castelul său din Hesdin o recepție fastuoasă și foarte hazlie. Într-un cadru magnific, diferite automate în lemn sculptat și pictat biciuiesc vizitatorii. Ascunse în alei, niște mașini ingenioase împroașcă vizitatorii cu făină; la intrare, opt conducte udă doamnele pe dedesubt.

În secolul al XV-lea Fouquet face planurile unui teatru provizoriu pentru reprezentarea de farse. Două secole mai tîrziu, „primul pictor" Le Brun desenează planuri pentru intrări, arcuri de triumf sau partere cu apă.

De la „Balul sălbaticilor", organizat în 1385, la „Circul" montat, în 1937, de Étienne de Beaumont cu concursul lui Picasso și Braque și pînă la „happening"-uri, fiecare sărbătoare datorează artiștilor organizarea pompei, a originalității și a fastului.

Costumele, decorurile baletelor și ale teatrelor sînt mai mult ca oricînd apanajul pictorilor. Braque, Derain, Picasso, André Masson, Léonor Fini, Tinguely și mulți alții au contribuit, de cincizeci de ani încoace, la modernizarea spectacolului. Artiștii au fost întotdeauna intim legați de sărbătoare.

[1] Baron de Girardot, Les artistes de Bruges depuis le Moyen-Age jusqu'à la Révolution.

Organizarea pompei funebre princiare rămîne multă vreme una din prerogativele artiștilor de la curte. Moartea, acest ultim act, trebuie să fie jucat în mod cît mai prestigios posibil. În 1422, François d'Orléans, pictor al lui Carol al VI-lea, primește 500 de livre pentru a face un manechin cît mai asemănător cu leșul acestuia din urmă, care tocmai murise. Lucrarea constă în a coase un fel de păpușă de cîrpă de talia suveranului, în a o îmbrăca în ținută de ceremonie, apoi de a aplica pe capul de pînză masca mortului. Pentru a realiza această mască, pictorul, în cele șase ore următoare decesului, îndată ce carnea s-a întărit, va acoperi fața mortului cu un strat de ceară. Pe mască, va aplica păr din barbă și smocuri de păr provenit de la augustele rămășițe pămîntești. Nu mai rămîne decît să se fardeze masca. Asemenea virtuozitate incită femeile elegante să-și încredințeze obrajii pensulei artistului curții. În secolul al XV-lea Cennini dă sfaturi de frumusețe machiorilor epocii. „Culorile se pot tempera cu albuș de ou sau, mai bine, cu un strat uleios sau cu un lac lichid. Dar, dacă apoi ai nevoie să speli fața, ca să înlături aceste culori, ia un gălbenuș de ou și freacă obrazul cu el; la început încetul cu încetul, apoi mai tare. Vei face un mare serviciu femeilor tinere, în special toscanelor, indicîndu-le cum să folosească culorile după care se înnebunesc, și apele pe care trebuie să le întrebuințeze pentru înfrumusețare... Dacă vrei să-ți păstrezi multă vreme fața cu propria-i culoare, nu te spăla decît cu apă de fîntînă... căci fii sigur că orice altă apă face în puțin timp obrazul flasc, dinții negri iar femeile, pe măsură ce îmbătrînesc, vor avea chipul extrem de ridat."

Pictorii dictează moda. Rochiile sînt confecționate de lucrătoare și brodeze după desene făcute de miniaturistul Bourdichon pe care îl regăsim în acest rol de modelist. Perréal va fi însărcinat cu o misiune diplomatică în Anglia pentru a o sfătui pe Maria Stuart asupra alegerii stofelor și a formei gătelilor celor mai susceptibile să placă la Curtea Franței. Pictorii colaborează permanent cu negustorii de frivolități. Schaal desena, se pare, modelele pentru Marie-Antoinette. În 1789, femeile elegante își disputau cu sume considerabile garniturile de nasturi pictați de Isabey. În 1925, Dufy desena țesături pentru Rodier. În 1969, Calder desenează fulare pentru Maeght. Tot ce ține de decorație, într-un fel sau altul, trece prin mîinile acestor oameni pricepuți la toate.

Aceste lucrări frivole, la care se dedau unii pictori, dau naștere la unele iritații. Astfel, Poussin scrie: „Casino del Pozzo, 4 aprilie 1642. — Amabilitatea pe care acești seniori au găsit-o la mine este motivul pentru care n-am timp nici să lucrez pentru mine, nici să servesc vreun patron sau un prieten, fiind mereu împiedicat de tot felul de fleacuri cum ar fi desenele de frontispicii, de cărți sau desenele pentru ornamentarea bufetelor, a șemineurilor, a cuverturilor pentru cărți și alte nerozii."

Pictorul Pierre Bolloches, „pictează din nou" între anii 1394 și 1399 colivia de papagali a Reginei, leagănele domnului Loys de France, două scaune, unul pentru salon, altul pentru retragere, altele două împodobite cu „corduen vermeil". Și tot Bourdichon este însărcinat cu alegerea și draparea țesăturilor necesare pentru întrevederea de la Camp du Drap d'or.

Decorarea rădvanelor pictate intră de asemenea în atribuțiile lor. Unii membri ai Academiei Sfîntul Luca, ca Antoine Vincent, furnizorul titrat al Curții și al ambasadelor, se specializează în decorarea acestor trăsuri. Cînd, în 1665, Ludovic al XIV-lea vrea să-l onoreze pe Marele Mogol,

îi ordonă lui Le Brun să decoreze un rădvan de mare gală; dacă ne gîndim la bogăția și frumusețea vehiculelor păstrate la Versailles, la Compiègne sau la Kremlin, ne imaginăm prețul unui asemenea cadou.

PICTORUL EXPERT

Absența literaturii artistice, a monografiilor, a bunelor reproduceri, a aparatelor științifice (astăzi e de ajuns un bec de cuarț ca să detectezi cea mai mică urmă de repictare), lipsa aparatului judiciar îi aruncă atît pe amatori cît și pe pictori în ghearele a tot felul de excroci sau pur și simplu la dispoziția negustorilor de artă.

O prăpastie pare să separe amatorul din secolul al XVIII-lea de cel din secolul XX. Astăzi, cînd cineva vrea să cumpere o operă de artă, se asigură mai întîi dacă este „autentică", adică dacă este de epocă, sau dacă a fost executată de o persoană anume. Liniștit în această privință, n-o să-i vină ideea să analizeze pigmenții vopselei sau să verifice calitatea suportului, nici să nu-i recunoască lui Balthus competența de a-i achiziționa una din pînze pe motiv că modelul pare a avea brațul drept mai gros decît stîngul.

Pe vremuri, lucrurile se petreceau cu totul altfel. Noțiunea de autenticitate practic nu exista; în schimb clienții puteau pretinde respectarea „canoanelor" și ca marfa intrată în compoziția tabloului să fie de perfectă calitate, suportul de lemn sau pînza din materialele cele mai bune.

Cînd, în 1632, primii magistrați ai orașului Paris îl însărcinează pe Antoine le Nain cu realizarea efigiei lor, totul este specificat în amănunțime: prețul, dimensiunile, subiectul, rama și aurirea ei, termenul de livrare: „În ziua numită, domnii starosti ai negustorilor și magistraților din orașul Paris au încheiat un tîrg cu Antoine le Nain, maestru pictor din cartierul Saint-Germain, unde acesta locuiește, strada Princesse, pentru

suma de cinci livre din Tours, în schimbul executării de către numitul Le Nain a unui tablou la fel de mare și de înalt ca acela pe care acesta din urmă l-a făcut în marea sală a Primăriei orașului, urmînd să-i aurească ramele pe cont propriu și să-l predea în bună și perfectă stare în ultima zi a lui iulie următor."

La sfîrșitul contractului, clientul își rezervă dreptul de a verifica buna execuție a lucrului „cu experți cunoscători". Acești „experți", acești „oameni cunoscători în materie" sînt de asemenea pictori.

Bancherul Chigi, după ce i-a înmînat lui Rafael o sumă de 500 de ducați pentru executarea Sibylelor, tablou destinat bisericii della Pace, nu acceptă să mai plătească o sumă suplimentară de 400 ducați. În loc să apeleze la serviciile dezagreabile ale unui contencios îl însărcinează pe Michelangelo să arbitreze diferendul. „Trebuie să plătiți, declară sculptorul la vederea tabloului; o singură figură valorează 400 de ducați".

Artistul, datorită cunoștințelor pe care le are despre tehnică și procedee, și a ochiului său este deosebit de apt pentru meseria de expert. Amatorii sînt conștienți de acest lucru, abatele de Bos, care afirmă că „publicul îi ascultă cu mai multă atenție pe pictorii care descriu un tablou decît pe poeții care analizează un poem".

Mult timp, pictorul este singurul în măsură să exercite funcția de expert, fapt care îi irită pe „amatori". Abatele Laugier[1] unul din purtătorii lor de cuvînt se plînge „de artiștii care atribuie reproșul de ignoranță tuturor acelora care nu sînt la curent cu practica și jargonul artei... și de faptul că afirmă că nu poți fi judecător și cunoscător în materie de pictură, decît, dacă ești într-adevăr pictor".

Pînă în secolul al XIX-lea această problemă a aprecierii va fi mereu mobilul discordiei dintre

[1] Introducere la „Manière de bien juger des ouvrages de peinture", Paris, Jambert, 1771.

pictori și amatori, aceștia din urmă pretinzînd a fi „profesioniști“ ai gustului. Caylus, într-o conferință ținută la 7 septembrie 1748 în fața Academiei regale, definește profilul veritabilului amator. „Eclectic, el nu va ostraciza nici un artist și nici o școală. Artist, va desena după modele antice. Observator, va cunoaște legile naturii. Dezinteresat, va acorda artiștilor considerația, timpul și banii săi. În felul acesta, va fi demn să dea sfaturi și să judece“.

OMUL DE GUST

Numai un asemenea amator va ști să deosebească „frumosul“ și marele „geniu“ de mediocritate. Dovadă următorul dialog dintre Pamphile și Damon: „Ochii unui om de spirit, deși novice în pictură, trebuie să fie mișcați de frumusețea unui tablou, iar dacă nu sînt mulțumiți, înseamnă că natura e prost imitată... vorbesc de ochii unui om de spirit, pentru că ceilalți nu sînt impresionați de nimic; ca prințul acela care, fiind la vînătoare, își întreabă scutierii dacă treaba asta este un lucru plăcut“.

Diderot îi pretinde amatorului să dea dovadă de sensibilitate, pricepere, precum și — faptul este nou — de modestie. „Am văzut tot atîtea, ba chiar mai multe tablouri decît dumneavoastră, spune el la adresa abatelui Naugier (...) capul meu a înmagazinat mai multe tablouri decît și-ar putea procura toți potentații din lume. Sînt om de litere ca și dumneavoastră. Calitățile pe care dumneavoastră le cereți de la un bun critic: o mare dragoste de artă, un spirit fin și pătrunzător, un raționament solid, un suflet plin de sensibilitate și o echitate riguroasă — sînt mîndru că le posed în aceeași măsură ca și dumneavoastră care vă dați drept un cunoscător, de vreme ce vă propuneți să-i învățați pe alții cum să devină cunoscători în materie de artă: căci ce poate fi mai ridicol decît să dai lecții despre ceea ce nu știi. Ei bine, cu toate acestea, dacă

amîndoi vrem să fim sinceri cu noi înșine, trebuie să mărturisim că noi care citim lucrarea dumneavoastră, și chiar dumneavoastră care sînteți autorul ei, nu putem deosebi o copie mediocră de un sublim original, fiind expuși să acoperim pereții camerei noastre de lucru cu tot felul de picturi proaste plătind o sută de pistoli pentru un tablou de zece mii de franci și zece mii de franci pentru un tablou de o sută de pistoli (...). Nu ar fi oare, mai sigur și mai folositor să desenezi și să pictezi din cea mai fragedă copilărie? Căci vă mărturisesc că acela care, după ce a plecat din fața modelului, a lucrat cu paleta unul sau doi ani în atelierele lui Vien și Lagrene, este mai priceput în materie decît dumneavoastră și decît mine. În timp ce noi ne vom bîlbîi în fața unui tablou, el îl va fi văzut, privit și judecat cu o mai mare rapiditate și certitudine. Cînd sînt expuse diferitele tablouri care și-au disputat premiul, toți acești băieți vin, trec în grabă prin fața șevaletelor și spun fără șovăire: «Iată-l pe cel mai bun»; și niciodată nu s-au înșelat. Ce e de făcut atunci cu tratatul dumneavoastră privitor la cum trebuie să înțelegem pictura? Să-l cumperi, să-l citești, să meditezi asupra lui, să te conformezi preceptelor lui, și să crezi că, după ce ți-ai însușit tot ce este prescris acolo, știi foarte puține lucruri, și că dacă vrei să cumperi un tablou, nu strică să apelezi și la un artist de primă clasă și la un anticar cinstit, dacă-l găsești, și experimentat — și toate astea cu riscul de a fi înșelat în modul cel mai crud... (...). Așa că, domnule abate, atîta vreme cît nu vom fi mînuit pensula, nu vom fi decît niște oameni care fac presupuneri, mai mult sau mai puțin luminate, mai mult sau mai puțin fericite; și credeți-mă, e bine să vorbim în șoaptă cînd intrăm în ateliere, ca nu cumva să stîrnim rîsul celui care frămîntă culorile.“

Aceşti oameni care îşi dispută atît de aprig privilegiul de a gusta arta sînt totuşi de acord, cînd e vorba de a-i refuza omului de pe stradă — „acest bădăran care se duce la Salon pentru că spectacolul e gratuit", dreptul de a se amesteca în artă. Încă în 1677, d'Angiviller, superintendentul construcţiilor regale, într-o scrisoare către le Noir, îşi arată dispreţul faţă de public „şi mai nepriceput în aprecierea valorii operelor de artă decît a celor literare, care pînă la urmă confundă totul, incapabil să facă distincţia între talentul superior şi cel mediocru". Diderot este şi el foarte rezervat în privinţa vulgului, despre care, în 1763, cu ocazia deschiderii Salonului, scrie că „priveşte totul dar nu se pricepe la nimic". În 1769, el reia problema: „Aceste exemple, la care putem adăuga destule altele, dovedesc că nu toată lumea este în stare să aprecieze pictura; că cel puţin mulţimea, care constituie ceea ce în mod obişnuit numim publicul, nu ştie s-o judece".

Elogiile unui pictor de valoare echivalau altădată cu ceea ce reprezintă astăzi judecata unui critic mare. Dürer, pe bună dreptate mîndru, scrie: „Giovanni Bellini mi-a adus cele mai mari elogii în faţa multor gentilomi".

CONSILIUL

Fiecare curte a Europei îşi are pictorul său, profet, expert şi consilier artistic. Cel care îi sugerează lui Frederic al II-lea să cumpere tablouri de Watteau şi de Lancret este Antoine Pesne. Iar Cochin îl informează astfel pe Dl. de Marigny, superintendentul bele-artelor: „Un negustor din Paris a cumpărat la vînzarea lucrurilor răposatului duce de Tallard o suită de desene, de Daniel de Voltere, în număr de 18. Sînt studii originale ale Coborîrii de pe cruce. Dacă binevoiţi să daţi dispoziţie să le cumpăr pentru Rege, asta înseamnă suma de 600 000 livre, preţ moderat deoarece nu le vinde decît cu 34 livre fiecare.

V-aş ruga, domnule, să mă împuterniciţi să le cumpăr, înainte ca vreun alt amator să ofere mai mult".

La multe luni după luarea Bastiliei, după ce calmul aparent s-a restabilit, Curtea îşi manifestă încă gustul pentru rarităţi, de vreme ce, la 3 martie 1791, Hubert Robert îi scrie superintendentului Angiviller (structurile administrative supravieţuiau) pentru a-l informa că o capodoperă de Tiţian era de vînzare şi că regele nu trebuia să lase să scape o astfel de ocazie: „Această achiziţie va onora administraţia dumneavoastră, contribuind în acelaşi timp la gloria artelor... şi la ornamentarea Palatului regilor noştri". „Vai, răspunde Dl. d'Angiviller cîteva zile mai tîrziu, reducerea extremă a fondurilor Construcţiilor Majestăţii Sale nu ne îngăduie să ne gîndim la o achiziţie de acest gen... Lista civilă a Regelui, mult redusă, nu satisface nici măcar nevoile urgente".

Sfîrşitul Vechiului Regim va marca şi sfîrşitul dominaţiei autocratice a pictorilor oficiali asupra gustului artistic şi asupra pieţii artistice. În această privinţă se poate pune întrebarea dacă pictorul, chiar dacă îşi exercită arta în modul cel mai extraordinar, este îndreptăţit să judece, pe plan estetic, opera confraţilor săi. Nu Michel Ragon va fi acela care ne va contrazice, el care ne relatează că El Greco a propus să se distrugă *Judecata din urmă* a lui Michelangelo; că Constable spunea despre peisajele lui Turner că „erau cu atît mai asemănătoare cu cît nu reprezentau nimic", că Courbet îşi bătea joc de Manet („n-ar trebui ca tînărul ăsta să ne picteze în manieră lui Velázquez"), că Manet a refuzat să facă parte din grupul impresioniştilor pentru că nu se putea compromite în compania lui Cézanne, care Cézanne, la vederea unui tablou al lui Van Gogh a exclamat: „Sincer vă spun, asta-i pictură de nebun".

Şi totuşi, dacă o unitate de vedere asupra unei materii atît de vaste ca cea a picturii poate fi încă admisă atîta vreme cît „frumosul" este

stăpînul absolut al acestui univers, mai putem oare vorbi despre acest lucru în clipa în care tendințele mereu noi, multiple și adesea contradictorii, restrîng cîmpul de observație atît al pictorului cît și al amatorului?

Pissarro, care l-a sfătuit atît de judicios pe Vollard, cînd era vorba de pictura impresionistă, nu l-ar fi împiedicat oare să cumpere lucrări de ale fauvilor sau ale cubiștilor? Nimeni nu-i poate lua în nume de rău lui Dunoyer de Segonzac faptul că disprețuiește abstracționismul, sau lui Chagall că se declară deconcertat în fața lucrărilor monocrome ale lui Yves Klein.

MISITUL

Pictorii excelează adesea mai bine în negoțul cu pictura sau cu obiectele de artă decît în exercitarea propriei lor meserii: tînărul Dürer își descoperă la Veneția vocația de misit în pietre prețioase. A doua duminică din postul paștelui anului 1506 el îi scrie prietenului său Prikenheimer: „M-am dus cu un camarad, pe care l-am plătit pentru două zile, la toți orfevrii germani și belgieni care sînt la Veneția. Îți trimit alăturat un inel cu safir; după multe rugăminți l-am cumpărat cu 18 ducați și 4 marzeli de la un bărbat care-l avea în deget și care a vrut să-mi facă o plăcere, căci i-am lăsat a înțelege că-l voi purta eu însumi. După ce l-am cumpărat, un giuvaergiu german a vrut să-mi dea un beneficiu de 3 ducați; sper să-ți placă. Toată lumea zice că valorează pe puțin 50 de florini în Germania. Eu sper să-mi pot procura în altă parte un mic diamant. În ceea ce privește smaragdele, sînt atît de scumpe cum nu s-a mai văzut".

Bietul Dürer! A mers pînă-ntr-acolo încît s-a ocupat pînă și cu decorarea ouălor de Paște. Iată ce scrie nevestei sale: „Nu e de loc ușor să-ți cîștigi existența aici, căci nimănuia nu-i convine să-și arunce banii pe fereastră. Te rog să-i spui mamei să fie atentă la vînzarea ouălor de Paște".

(E vorba de un vechi obicei german care constă în a fierbe ouăle și a le încondeia.)

Activitatea pictorilor negustători sau misiți ar putea forma obiectul unui volum întreg.

Artiștii se interpun în atelierele meșterilor. Mini, un familiar al lui Michelangelo, după ce marele artist îi încredințează un tablou, se asociază cu Francesco Tedaldi, negățător italian stabilit la Lyon, pentru a vinde tabloul lui Francisc I.

Ca să-și poată crește cei unsprezece copii, Vermeer este constrîns să facă misiție în contul confraților săi, fapt care i se pare mai puțin umilitor decît să fie obligat, ca Jan Steen, să devină cîrciumar.

Unii își vînd serviciile suveranilor. Claude Vignon cumpără, între anii 1625—1627, o mulțime de obiecte de artă pentru Ludovic al XIII-lea, Maria de Medicis și Richelieu. Flerul său era, se pare, remarcabil. În aceeași epocă, Gaspard de Crayer este însărcinat de arhiducii Albert și Isabela, guvernatori generali ai Țărilor de Jos catolice, să achiziționeze tablouri și obiecte de artă pentru regele Spaniei.

Apartenența la Corporația Sfîntul Luca conferă privilegii inestimabile; după un proces verbal de punere de sechestru, în urma morții lui André Trenelin, vechi profesor al Academiei Sfîntul Luca ne putem da seama de marea importanță a obiectelor aflate în stocul acestui profesor, mai mult negustor decît pictor. Procesul verbal de constatare, datat din 24 iunie 1742, înregistrează îndeosebi tablouri. Grefierul, după ce le-a clasat în grămezi, a numărat 770. Acest „stoc", care astăzi ni se pare imens, conținea, după declarațiile a doi experți, pictori maeștri ai Academiei Sfîntul Luca, pînze pictate de Rigault, copii după Lancret, Watteau și Veronese.

Aceste preocupări, care mergeau de la aceea de antreprenor de pompe funebre pînă la aceea de modelist, și de la aceea de misit de obiecte de artă pînă la aceea de falsificator — ca să fii falsificator, nu e, oare, o condiție obligatorie să

fii pictor? — își explică marea diversitate prin chiar faptul că necesitau îndemînarea și aptitudinile pe care le poate avea un artist de a meșteșugări în domeniile cele mai diverse.

POLITICIANUL. MILITARUL. POLIȚISTUL.

În schimb, exercitarea de către pictori a sarcinilor îndeplinite în mod obișnuit de funcționari sau de oameni de stat, este de natură să ne surprindă. Astfel, pictorul elvețian Nicolas Manuel Deutch deține în mod succesiv, începînd din anul 1528, funcția de judecător al orașului Erlach, de membru în guvernul Republicii din Berna, înainte de a deveni gonfalonierul orașului. În 1624 Rubens își părăsește atelierul pentru a negocia împreună cu prințul de Orania un armistițiu cu Olanda. Cînd vine la Paris, nu o face atît în calitatea sa de artist-pictor, cît în aceea de agent însărcinat cu o misiune diplomatică; e vorba de a împiedica Anglia și Franța să încheie o alianță în detrimentul Spaniei. La Paris, Rubens îl întîlnește pe Peiresc și Poussin, vizitează monumentele capitalei și începe două portrete ale Ducelui de Buckingham căruia francezii îi spuneau Bouquinquant. În timpul ședințelor de pozare, pictorul și modelul său vorbesc politică, astfel încît, în 1626, Rubens se întoarce la Paris cu scopul de a întîlni doi agenți ai Ducelui. Considerația de care se bucură Rubens pe lîngă ambasadorii Angliei îi înlesnește accesul la ducele de Buckingham care acceptă fără proteste să negocieze cu un om de rînd. Sir Dudley Carleton, din clipa în care își schimbă statuile sale de marmoră cu tablourile maestrului, rămîne în relații foarte bune cu el; prietenia și stima acestuia constituie o excelentă recomandație pe lîngă nobilii englezi. Dar reputația pictorului diplomat nu pare să-l fi impresionat și pe Filip al IV-lea, dovadă scrisoarea sa adresată Isabelei în 1628 puțin timp după sosirea lui Rubens la Madrid: „Am regre-

tat mult că pentru tratarea unor afaceri atît de importante s-a recurs la un pictor, lucru ce constituie un motiv de mare discreditare, așa cum se înțelege de la sine, pentru această monarhie, deoarece faptul că un bărbat atît de puțin însemnat este ministrul pe care ambasadorii vin să-l caute pentru a face propuneri de o atît de mare însemnătate înseamnă în mod necesar o diminuare a considerației"[1]. Aceasta este reacția tipică a unui principe spaniol: dincolo de Pirinei, nu exista obiceiul încredințării unor responsabilități atît de mari unui om de nimic, care trăiește de pe urma muncii sale. Dar, încetul cu încetul, Filip al IV-lea se lasă convins și, la rîndul său, îl trimite pe Rubens cu o misiune în Anglia, gratificîndu-l cu titlul de „Secretar al Majestății Sale Catolice în consiliul său secret". Rubens își îndeplinește atît de bine funcția, încît Carol I al Angliei, după ce îl face cavaler, îi oferă echivalentul a 500 livre în bijuterii.

În ultimii zece ani ai vieții sale, marele pictor a mai avut de nenumărate ori prilejul să se afirme în domeniul diplomației. El este acela care o primește pe Maria de Medicis, refugiată în Flandra; și tot lui i s-au încredințat misiunile cele mai delicate pentru evitarea unui conflict care părea iminent.

În același timp Velázquez este constrîns să-și asume postul de majordom al Curții. Funcție care-l obligă să-l urmeze pe rege în deplasările sale, să se ocupe de locuința acestuia ca și de a suitei sale. Responsabil al fotoliului regal, îl deplasează tot timpul pentru a-l plasa în locul cel mai convenabil. Însărcinat să distribuie cheile șambelanilor, poartă la curea un passe-partout care îi permite să se introducă în încăperile palatului. Pentru toate aceste servicii autorul Meninelor primește 3.000 de ducați pe an.

[1] Citat de J. Mauclère, Rubens diplomate et grand seigneur, Paris, Editions Colbert, 1943.

La fel ca Leonardo da Vinci care a desenat mașini de război, Perréal, versat în a desena lucrări de fortificații, primește de la Francisc I, în 1523, funcția de conducător al lucrărilor de fortificații din regiunea Lyon. Această funcție constă în „a repara, a fortifica și a pune stăpînire pe orașele și piețele din regiunile noastre, Lyon, Forez, Beaujolais și Dombes și să le aducă în bună stare de apărare ca să reziste la blestematele de tentative și uneltiri pe care dușmanii noștri ar putea să le încerce, fortificații care trebuie să fie făcute de un bun, virtuos și cinstit personaj, cunoscător și experimentat și în care să avem toată siguranța și încrederea; iar noi avînd siguranță și deplină încredere în bunul simț, priceperea, lealitatea, valoarea, diligența și marea experiență a dumneavoastră, v-am numit comisar general și șef al lucrărilor sus-numitelor fortificații".

Cîteva secole mai tîrziu, îl vom regăsi pe Edouard Detaille ocupat cu întocmirea planului fortificațiilor care înconjoară Parisul iar pe Dunoyer de Segonzac însărcinat, în timpul primului război mondial, cu camuflarea, asemenea unui meșteșugar, a obiectivelor expuse în mod deosebit tirului artileriei germane.

O cercetare mai atentă a arhivelor, precum și lectura faptelor diverse presărate prin gazete, ne-ar permite evidențierea și a altor situații deosebite. Nu cunoaștem oare cazuri de artiști intrați în slujba poliției? În 1663 un anume Louis le Brun, vrînd să se răzbune pe vărul său, pictorul Le Brun, toarnă în supa acestuia cîteva lingurițe de otravă, apoi fuge; dar un desenator pe care acesta îl cunoscuse îi reconstituie portretul din memorie. După acest desen, locotenentul de poliție a tras mai multe exemplare litografiate care, expediate la posturile tuturor frontierelor, au ușurat identificarea vinovatului și arestarea lui.

În epoca noastră, cînd opinia unui „mare" negustor are mai mare greutate decît garanția unui „maestru", trebuie să ai în tine „focul sacru" pentru a te dedica ani întregi studiului. Nu toți au forța morală necesară; unii, sătui de o luptă inegală, se consacră unor meserii minore. Altădată se făceau decoratori de tabachere sau pictori de obscenități. Astăzi, dacă cineva manifestă înclinare artistică este atras nu numai de pictură, dar și de mii de alte meserii anexe (machetist, desenator de afișe, de benzi desenate, decorator de filme). Anchetele făcute în lumea acestor artizani ai imaginii ne dezvăluie în cele din urmă că cei care au optat să lucreze în domeniul industriei imaginii, nu aveau, în adîncul lor, o veritabilă vocație de pictor. Unii pictează doar ca amatori... în zilele de duminică.

În schimb, pictorii adevărați, cu toate avantajele materiale oferite de practicarea acestor meserii, suportă greu ideea alienării unei parcele din talentul și din timpul lor, considerînd că nu au prea mult nici din unul nici din celălalt pentru a le risipi în afara artei lor.

Capitolul 10

PORTRETUL

Vechimea monedelor cu efigie — primele datează din secolul al III-lea înaintea erei noastre — sînt mărturia faptului că foarte de timpuriu șefii de stat au recunoscut importanța portretului.

La funerariile unui roman de viță veche, era obiceiul ca trupul acestuia să fie urmat de efigiile strămoșilor săi; fiecare dintre acestea „pictate în ceară și în mărime naturală", de obicei păstrate în vestibul, aveau o inscripție furnizînd unele detalii deosebit de onorifice asupra vieții strămoșului[1].

La Roma și mai tîrziu la Constantinopol, după moartea suveranului, statuile oficiale care-l reprezentau erau decapitate pentru a fi completate, în zilele ce urmau, cu capul noului *imperator*. Grabar semnalează că în epoca bizantină emisarii basileului ofereau curților străine imaginea suveranului în slujba căruia lucrau. Acceptarea acestor portrete oficiale însemna recunoașterea condițiilor sau a puterii supreme a cutărui împărat... refuzarea lor însemna ruperea relațiilor cu împăratul și cu imperiul.

Surprinzătoarele chipuri realiste descoperite în mormintele din Fayum ne reveleaza o nouă stare de spirit. De vreme ce faraonul avea puterea să supraviețuiască grație reprezentărilor sale, omul

[1] Pliniu cel Bătrîn, op. cit. XXV.

obișnuit înțelegea la rîndul său să se imortalizeze prin intermediul unor imagini aplicate pe giulgiu.

În antichitate, autorii acestor portrete gravate, sculptate sau pictate, lucrau ca meșteșugari sau în cel mai fericit caz ca ajutorii unui antreprenor de pompe funebre. După căderea Romei și declinul Bizanțului și pînă la Războiul de o sută de ani, occidentalii păreau să fi pierdut gustul portretului. Din zece secole, în mod practic, nu ne-a rămas nici un portret; surprinzătoare carență din partea membrilor opulentei și, pe atunci orgolioasei societăți aristocratice și burgheze. Doar dacă nu e vorba aici de o manifestare de umilință în fața puterii divine, un refuz de a uzurpa un privilegiu rezervat numai lui Dumnezeu și Sfinților săi! Oare nu din motive asemănătoare, începînd cu secolul al XV-lea „donatorul" este adesea reprezentat cu talia redusă în raport cu trupul lui Cristos și al Fecioarei? Suveranii și prinții au fost cei dintîi care au cerut să fie „portretizați" singuri. Moda portretului, care se răspîndește în toată Europa la sfîrșitul secolului al XV-lea, este consecința climatului de bogăție și de lux în care trăiește noua societate. Înaintea oricărui proiect de căsătorie princiară, pictorul curții este însărcinat să înfățișeze fizicul fiicei stăpînului său. Efigia viitoarei soții, abia uscată, este expediată în cuferele ambasadorului. Dar în urma cîtorva interpretări neplăcute, prinții vor prefera să-și trimită proprii lor portretiști, cîteodată pînă la capătul Europei, siguri astfel că vor primi o imagine mai exactă a trăsăturilor „celei promise". Foarte curînd, a devenit un obicei ca, în raporturile dintre ei, suveranii să-și ofere sau să-și schimbe portretele. Dacă prințul vrea să-și arate stima față de un supus, îl gratifică cu chipul său. Dacă modelul este satisfăcut de felul în care este reprezentat, îl însărcinează pe autor să reproducă tabloul în mai multe exemplare pentru a orna sălile de gardă ale castelelor din provincie. Uriașa cantitate de portrete care mai împodobesc încă și astăzi pereții locuințelor occidentale se explică prin faptul că, așa cum se

ştie, numai pentru ceremonia proclamării suveranului Spaniei la Neapole, în ziua de 6 ianuarie 1701, fiecare prăvălie — erau se pare patru mii în oraş — a trebuit să arboreze efigia monarhului. În această epocă voga portretului se generalizase într-atît încît tinerii artişti părăseau „marele gen" şi, asemenea unor contrabandişti, cu cutia şi pînza la spinare, parcurgeau satele de-a lungul şi de-a latul, recrutîndu-şi clientela printre notari, medici de ţară, fermieri avuţi, ecleziastici.

Richelet constată că „portretistul cîştigă destul de bine... întrucît nu există burgheză cît de puţin cochetă şi cît de puţin îndestulată care să nu vrea să-şi aibă portretul".[1]

În Marea Britanie, începînd cu dinastia Tudor, arta portretului este foarte la modă şi foarte populară. Astfel atîta timp cît era de bon ton să-ţi oferi portretul, atelierele „făcătorilor" renumiţi de tablouri au devenit unul din locurile preferate de întîlnire. Un memorialist din epocă ne povesteşte felul cum îşi organiza viaţa pictorul Van Dyck — vedeta londonezilor: „Van Dyck nu lucra niciodată mai mult de o oră pe zi la fiecare portret, fie pentru a-l schiţa, fie pentru a-l termina şi, cînd ceasul îl avertiza că a trecut ora, se ridica şi făcea o reverenţă modelului, ca pentru a-i zice că era de ajuns pentru acea zi; apoi feciorul de casă venea şi-i curăţa pensulele pregătindu-i o altă paletă, timp în care maestrul primea o altă persoană căreia îi fixase o oră. Lucra astfel la mai multe portrete în aceeaşi zi cu o viteză extraordinară. După ce schiţa un portret, aşeza persoana în poziţia pe care o studiase dinainte şi pe o bucată de hîrtie cenuşie contura, într-un sfert de oră, cu creioane albe şi negre, talia şi îmbrăcămintea pe care o aranja într-o manieră... măreaţă şi cu un gust ales. Dădea apoi desenele unor oameni pricepuţi, aflaţi în slujba sa, ca să-l picteze după chiar hainele pe care clienţii le trimiseseră special la rugămintea

[1] Dictionnaire, 1728.

lui Van Dyck. În ceea ce priveşte mîinile, ţinea pe simbrie persoane de amîndouă sexele care îi serveau de model".

Englezii de orice condiţie găsesc oricînd tineri debutanţi gata să le facă portretul pentru cîteva livre. Opie, în vîrstă de-abia cincisprezece ani executa portrete „garantat asemănătoare" pentru o jumătate de guinee, iar Thomas Lawrence, la începutul carierei sale, cerea un preţ atît de mic, cîţiva şilingi pentru un portret, încît oamenii din popor, momiţi, alcătuiră prima clientelă, contribuind prin numărul şi entuziasmul lor la asigurarea publicităţii artistului.

În *Vicarul din Wakefield*, Goldsmith descrie emoţia de care se simte cuprinsă o modestă familie de pastor, la gîndul că un artist vrea să o picteze. Stăpîna casei, nemaiîncăpîndu-şi în piele, vrea să includă totul pe pînză, de la elementele mobiliare, pînă la oile din ţarc.

Portretiştii moderni, care, pe bună dreptate îi învinuiesc pe Niepce sau Daguerre de pierderea popularităţii, nu pot uita că altele sînt motivele pentru care au fost mai totdeauna, afară, poate, de Marea Britanie, consideraţi de contemporani şi în special de către confraţii lor, drept nişte rude sărace.

Cînd artistul execută un subiect izvorît din propria-i fantezie, se poate considera un om liber, dar dacă acceptă să lucreze un subiect impus, ceea ce în general ţine de domeniul portretului, se expune la o anume critică. Va fi acuzat că se supune capriciilor clientului, că se face instrumentul puterii.

Faptul că mulţi pictori independenţi se îmbogăţeau specializîndu-se în această direcţie, indispunea academicienii sau meşterii aparţinînd corporaţiei Sfîntul Luca. Félibien, în prefaţa conferinţelor sale din 1667, stabilise o ierarhie a genurilor, plasînd în primul rînd alegoria, în al doilea pictura istorică, iar în al treilea pictura animalieră, peisajul şi la urmă de tot natura moartă şi portretul.

Cîţiva, şi adesea dintre cei mai mari, în loc să-şi apere disciplina se justifică într-un mod destul de jalnic. La 7 martie 1750, Tocqué se confesează cu umilinţă în faţa Academiei:

„Născut fără avere şi fără ajutor din partea părinţilor... am ales genul portretului, neavînd studii suficiente pentru a spera să mă pot distinge în pictura istorică[1]. Un elev al lui Jean-Baptiste Pierre, Lorens Pasch, deplînge faptul că e constrîns de sărăcie să abandoneze «marele gen» pentru a se consacra acestei picturi mai bănoase. Dominîndu-şi pasiunea pentru subiectul «eroic», Haydon va începe ceea ce el numeşte «cariera sa de portretist», făcînd portretul unui gentleman"[2], şi adaugă mai departe: „Nu dispreţuiesc genul portretistic. Nu-l iubesc. Sînt făcut pentru altceva". Această lipsă de credit legată de arta portretului se va menţine pînă la mijlocul secolului al XIX-lea. Ingres însuşi, în ciuda înaltelor calităţi ale portretelor sale, care se numără printre operele lui capitale, roşeşte pînă în ultimii ani ai vieţii la amintirea acestei etape pe care a considerat-o întotdeauna umilitoare. Într-o zi a dat afară din atelier o doamnă foarte distinsă care a avut proasta inspiraţie să-l întrebe dacă era într-adevăr „domnul Ingres portretistul".

Clauzele dispreţuitoare menţionate în unele contracte explică asemenea reacţii. Pînă în secolul al XVIII-lea, era în general stabilit că pictorul trebuie să-şi dea toată silinţa să-şi satisfacă clientul, în caz contrar trebuia să execute pe cont propriu retuşurile care se dovedeau necesare.

Dacă portretul este dispreţuit de amatorii „marelui gen", gloatei care vizitează Salonul îi place să-l privească. Ea admiră sau face haz de mutra sau de gătelile persoanelor de vază dintre care unele deţin o părticică a puterii, iar altele rubrica cronicii. Dar discordia domneşte şi printre

---

[1] B. R. Haydon, On Academies of Art, II, 60, London, N. Hooper, 1963.

[2] B. R. Haydon, op. cit. II, 75.

portretişti. „Realiştii" se opun totdeauna clasicilor, reproşîndu-le că travestesc prinţesele sau burghezele în Flora sau în Pomona, că fac plăcute trăsăturile cele mai ingrate, unii pictori sînt acuzaţi că profită de o situaţie privilegiată pentru a extorca sume importante de la modele; Lenormant de Tournehem, superintendentul Construcţiilor, scrie Academiei: „De acum înainte nu voi mai plăti decît 4000 de livre pentru portretele mari, 2.500 livre pentru cele pînă la genunchi şi 1500 de livre pentru cele doar bust".

În 1763, La Tour nu ezită să ceară 3.000 de livre pentru un portret al regelui. Coypel, însărcinat de suveran cu „expertiza" preţului acestei lucrări, afirmă — minunată ocazie ca să se răzbune — că tabloul nu valorează mai mult de 1 500 de livre. „Perfect, declară cu demnitate La Tour, prefer să nu încasez nimic decît să primesc o pomană". Fapt care nu-l împiedică, cîteva zile mai tîrziu, să accepte 2 000 de livre în loc de 3 000 cît scontase.

Preţurile sînt stabilite după criterii cu totul fanteziste. La cel mai mic semn de succes, portretiştii măresc, fără ruşine, tarifele.

Între anii 1744 şi 1746, Hubert Drouais execută un număr de portrete pentru Prinţul Moştenitor pentru care primeşte 200 de livre de bucată.

Preţurile urcă repede, deoarece în 1757 François Hubert Drouais, fiul precedentului, în vîrstă de 30 de ani, ia 3 000 de livre pentru „portretele întregi ale Monseniorului Duce de Berry şi Monseniorului Conte de Provence", sumă la care se adaugă alte 3 600 de livre pentru trei copii identice. În 1764, artistul cere 4 000 de livre pentru *Portretul contelui d'Artois şi al doamnei sale jucîndu-se cu un ţap*. În 1768 el cere 15 000 de livre D-nei Du Barry. Frumoasa clientă se supără; vrea să rămînă la devizul obişnuit. Drouais, jenat, — nu e indicat să superi favorita regelui — încearcă să se justifice: „V-aş ruga să ţineţi seama că tabloul a fost la început terminat în întregime cu o anume vestimentaţie, acceptat de Doam-

na Contesă în toate fazele, de la prima schiță pînă la terminarea lui, și că autorul, pentru a satisface dorința Doamnei Contese, care a vrut ca vestimentația să fie total schimbată, l-a înlocuit cu cel de față, fapt care l-a obligat să lucreze un timp dublu și cu eforturi nemărginite".

În 1769, Choiseul, în vederea unei căsătorii posibile cu Maria-Antoaneta, hotărăște să-l trimită pe Drouais la Viena pentru executarea unui portret al tinerei prințese. Suma de 80 000 de livre cerută de pictor i se păru însă atît de exorbitantă, încît în locul lui îl desemnă pe Joseph Ducreux.

În privința portretului, fiecare are cîte ceva de spus. Lafont de Saint-Yenne îi acuză pe portretiști că înfrumusețează pînă la exces chipurile modelelor; după el portretul ar trebui să fie o „artă rezervată". El merge pînă acolo încît pretinde că doar un anumit număr de persoane — dă lista lor — ar trebui să aibă privilegiul de a figura în „Templul gustului", printre acestea: „regii buni, magistrații integri și ireproșobili".

Contele de Caylus[1], din ce în ce mai snob, pretinde că „numai tablourile oamenilor cu merite deosebite ar trebui să aibă dreptul să fie expuse pe pereți" și îl citează ca exemplu pe La Tour „care oferă Europei întregi un spectacol după cît se pare, nu îndeajuns de apreciat; el preferă să se consoleze cu portretele oamenilor iluștri, în locul avantajului de a picta chipul oamenilor bogați . . ."

În ciuda acestor disensiuni, portretul rămîne foarte prețuit; Rosalba Carriera devine în trei luni răsfățata Parisului și a Versailles-ului. Toate personalitățile de vază o roagă să le facă portretul. „Femeie dintre cele mai seducătoare în multe privințe, deși nu mai era tînără, și nu fusese niciodată o femeie frumoasă, Rosalba știuse să se situeze în fruntea unei mode elegante, aceea a portretelor în pastel după care oamenii secolului al XVIII-lea se dădeau în vînt; ea a avut în plus

[1] În legătură cu Salonul din 1753.

talentul de a face zgomot în jurul ei și pe acela de a se face căutată de persoanele cele mai ilustre și cele mai de vază ale timpului"[1] și asta în pofida criticilor care îi reproșau în primul rînd că „feminiza" modelele într-atîta încît rotunjea toate piepturile chiar și pe cele ale bărbaților. Dar dacă portretele ei sînt considerate ca prea înfrumusețate, cele ale lui Liotard sînt cumplit de fidele. Portretistul elvețian face furori la Londra, apoi la Paris. Talentul său, ciudățenia sa, alimentează cronicile: „Spectacolul de operă din vinerea trecută a fost strălucitor, știi ce înseamnă o zi bună; dar femeile erau atît de vopsite, încît ochii abia li se mai zăreau. Cantitatea de ruj pe care o folosesc este șocantă". „«Ah! m-aș necăji dacă portretele mele n-ar fi mai naturale decît fețele astea!» zicea faimosul pictor genovez îmbrăcat după moda turcească, a cărui barbă mi-atingea lorneta. El se află la Paris de cîtva timp și e foarte la modă, cu toată sinceritatea penelului său și extravaganța prețurilor sale — cum zice italianul. Frunțile brăzdate, ochii încercănați și obrazurile dubioase îl ocolesc așa cum pungașii se feresc de privirea omului cinstit, dar frumusețea, tinerețea, grația naivă și oamenii rezonabili sînt de partea lui"[2].

Pictorii își iau din ce în ce mai multă libertate față de clienți, chiar dacă aceștia sînt regi sau personalități de vază. D-na de Pompadour întîmpină rezistența lui Van Loo cînd îi sugerează să-i înfrumusețeze trăsăturile cam veștejite de vîrstă: „Nu pot, Doamnă, să-mi falsific tablourile, ele seamănă toate cu originalele . . . îmbrăcați-vă cum doriți, luați-vă o mină, un aer pe care-l vreți și eu îl voi imita".

Puțin îi pasă lui Van Loo că pierde o clientă atît de renumită. Londra îl primește ca pe un suveran: „În prima săptămînă după sosirea lui la Londra, la poarta lui Jean Baptiste Van Loo aș-

[1] A. Sensier, le Journal de Rosalba Carriera, pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721, prefață, Paris, 1865.

[2] P. Clément, Les cinq années littéraires, 30 noiembrie 1748, Berlin, 1755.

teptau trăsurile ca în fața teatrelor. Curînd portretele comandate se numără cu sutele. Era nevoie să răsplătești cu un bacșiș gras pe cel care ținea registrul ședințelor, ca să te înscrie înaintea zilei pe care ai fi obținut-o dacă ai fi așteptat la rînd, și cînd te-ar fi amînat cu cîteva luni". Caricatura era o altă manieră a portretiștilor de a-și exprima independența. Practicată de Da Vinci, Callot sau Hogarth, caricatura ținea, într-un fel, de magie, pentru că își atingea victima neputincioasă în punctul său cel mai vulnerabil. Goya pictează, nepedepsit, suveranii Spaniei prezentîndu-i așa cum sînt: hidoși și ridicoli. Îngroziți, aceștia se recunosc și nu pot decît să rămînă muți și zăpăciți.

Nemilos cu parvenitul, dezinvolt în fața unui mare senior, artistul își afirmă cu fiecare zi mai mult dreptul la libertate și la respect.

În timpul revoluției, portretul este singurul care mai cunoaște favoarea publicului. Literatura și teatrul epocii se referă adesea la acest lucru. Fabre d'Eglantine, în „L'intrigue épistolaire" o piesă destul de mediocră, scrisă în 1792, satirizează oamenii de artă. Fougère, pictor de scene istorice, dator vîndut, amenințat de sechestru se ceartă cu nevastă-sa. Aceasta, mai la curent cu nevoile zilnice, îl sfătuiește să-și schimbe genul:

. . . .

Apucă-te de portret și o să ne îmbogățim.
Banii or să-nceapă atunci să curgă; lasă-te de
romanii tăi.

. . . .

Hai! pictează; pictează-i pe burghezi și chiar pe
dracul.
Doar să cîștigi bani; De ce atîtea probleme?
Este oare un lucru periculos să pictezi portrete?
Îi faci pe bărbați frumoși și pe femei drăguțe,
Cînd trebuie să trăiești ... profiți de toate
capriciile
Și ale lui X și ale lui Y.

. . . .

Plătește? Bine. Îi faci pe plac! Poți picta la nevoie
Și măcelarul, și gazda și băcanul din colț!

Dar Dl. Fougère refuză și îi răspunde demn:

. . . .

Să știi că în portret o mie de bogați cu obrazul gras
Nu fac, doamna mea, nici cît un mușchi de-al
celor trei Horați ...

Sub Imperiu, societatea militară, provenită în general din mica burghezie, nu rezistă tentației de a poza în uniforme pompoase și constelate cu cele mai prestigioase decorații. Funcționarii, negustorii, cu enorme Legiuni de onoare la butonieră stau țanțoși cu burta lor mare acoperită de vesta de culoare rubinie. „Portretul este hrana pictorului; cu portretul se cîștigă bani; portretul e viața lui întreagă, a familiei sale; este singura resursă a existenței și a bătrîneții sale"[1].

Cînd se deschide Salonul, burghezii lui Balzac și ai lui Flaubert se deplasează cu familia, ca să vadă cine-i mai demn să le reproducă trăsăturile.[2] Nu calitatea execuției sau puterea introspectivă a artistului le reține atenția, ci mai curînd cartușele care, plasate dedesubtul pînzelor, înșiră distincțiile pe care le-a primit autorul.

Dl. Vervelle îl întreabă pe pictorul Grassou:

— Dumneavoastră, domnule, o să ne faceți poza?

— Da, domnule, răspunde Grassou.

— E decorat cu crucea, îi șoptește nevasta lui Vervelle.

— Crezi că aș fi comandat portretele noastre unui artist nedecorat?[3].

Marii portretiști din cea de a doua jumătate a secolului al XIX-lea nu numai că pretind să fie plătiți foarte scump — ei cer prețuri pînă la 20 000 franci — dar obligă femeile să pozeze în rochii brodate de Worth și în modele exclusive.

---

[1] Jal, Les Causeries du Louvre, Paris, 1833.

[2] La Salonul din 1834 sînt numărate 650 de portrete iar în 1841 din 2000 de lucrări expuse, un sfert cel puțin sînt dedicate acestei discipline.

[3] H. de Balzac, *Pierre Grassou*.

Portretistul a ocupat totdeauna o situație ambiguă în lumea artelor. În 1763, Diderot spunea: „Între două portrete, unul al lui Henrich al IV-lea, prost pictat, dar asemănător, și altul al unei secături de delapidator sau al unui prost scriitor pictat cu inspirație, pe care l-ați alege? Cînd privim bustul lui Marc-Aureliu sau al lui Troyon, a lui Seneca sau Cicero, ce ne reține privirea? Meritul daltei artistului, sau sentimentul de admirație pentru cel sculptat? De unde trag concluzia, împreună cu d-voastră, că trebuie ca un portret să fie asemănător pentru mine și foarte puțin pentru posteritate."[1]

E poate cam simplist să afirmăm că invenția fotografiei a bulversat lumea picturii, dar este de netăgăduit că apariția primelor dagherotipii a coincis cu declinul picturii clasice și cu o anumită concepție despre arta portretului. Într-adevăr fotograful deține mijloacele mecanice de a reproduce la cerere „adevărul", sau cum ziceau unii „frumosul"! În 1853 Delacroix își exprimă marea admirație față de această descoperire: „După masă (ei) au privit fotografiile pe care le am datorită lui Durieu. I-am făcut să repete experiența pe care o făcusem și eu, fără să mă gîndesc, cu două zile mai înainte: adică, după ce i-am lăsat să examineze fotografiile care reproduceau niște nuduri, dintre care unele aveau un trup slăbănog, cu oasele ieșite în afară și cu un efect dezagreabil, le-am pus sub ochi gravurile lui Marc-Antoniu. Am avut cu toții un sentiment de repulsie și aproape de dezgust față de incorectitudinea, maniera, puțina naturalețe, cu toată calitatea stilului, singura care se mai poate admira, dar pe care n-o s-o mai admirăm din acest moment. Într-adevăr, dacă omul de geniu se va servi de dagherotip așa cum trebuie, o să ajungă pe culmi neîntîlnite încă".[2]

[1] D. Diderot, Salon de 1763, L. M. Van Loo.

[2] E. Delacroix, Journal, 1822 à 1863, Plon, 1932, t. II.

Invenția lui Daguerre ruinează micii portretiști, clasele mijlocii și oamenii de rînd considerînd că este mai practic și mai puțin costisitor să se adreseze „fotografului de artă".

Perfecționarea aparatului de luat vederi permite executarea în cîteva secunde a zeci de fotografii, dintre care unele, dacă operatorul are talent sau șansă, sînt întru totul asemănătoare și poate mai puțin revelatoare asupra dispozițiilor sufletești ale modelului decît un tablou imens și laborios.

Sora reginei Angliei se căsătorește cu un fotograf; Antonioni unul dintre marii cineaști ai secolului, consacră un film vieții unui fotograf, iată ce loc important ocupă această nouă „disciplină" în societatea modernă. Avedon în USA sau Cecil Beaton în Marea Britanie cer de la două la patru mii de dolari pentru imortalizarea pe hîrtie chimică a trăsăturilor unei Doamne din înalta societate. Portretiștii, și adesea cei mai buni, s-ar mulțumi bucuroși, astăzi, cu jumătate din această sumă.

Doar marea burghezie se mai adresează o vreme celebrităților Salonului. Dispariția lui Boldini, apoi a lui Jean Gabriel Domergue vor marca sfîrșitul unei arte perimate.

În realitate, o anume manieră de a recopia superficial faciesul, neredîndu-i decît „grimasa" cum zicea Gustave Moreau, le-a părut cu siguranță de nesuportat acelora care, de la Da Vinci la Rembrandt, de la Frans Hals la Goya, de la Van Gogh la Picasso, s-au străduit să înlăture masca pentru a dezvălui ardoarea gîndirii, esența neliniștilor. Pentru cei asemenea lor „a portretiza" vă rămîne o artă vie . . .

Capitolul 11

PICTORII ŞI GRAVURA

Pînă la invenția imprimeriei, oamenii simpli, dacă vor să-și decoreze locuințele, trebuie să se mulțumească cu imagini xilografiate și historiate de mînă pe care negustorii ambulanți le oferă în piețe și tîrguri. Iată ce explică succesul uriaș cucerit imediat după inventarea gravurilor în lemn sau în metal. Pictorii nu întîrzie să tragă foloase din posibilitățile artistice și financiare oferite de aceste noi procedee. Dürer, în jurnalul său, face mereu aluzie la această formă de activitate. Vînzarea gravurilor reprezintă pentru Rubens o cifră atît de mare încît în 1635 este acuzat că smulge prin acest procedeu sume enorme Franței, fapt care-l îndeamnă să facă reflecția că, dacă Franța îi este închisă, se va mulțumi cu restul Europei pentru a-și vinde gravurile.

Pînă în secolul al XVII-lea, gravorii, decît să lase altora beneficiul vînzării stampelor lor, vînd la domiciliu piesele ieșite din presa personală. Industrie bănoasă, dacă judecăm după importanța bunurilor pe care Michiel van Mierevelt le lasă după moartea sa (trei case la Delft, șapte proprietăți la țară, acțiuni la Compania Indiilor, creanțe și aproape 6 000 de florini în bani lichizi, la care se adaugă mobilierul, tablouri, bijuterii și numeroase obiecte de argint și aur). Rembrandt a cîștigat mai mult cu gravurile decît cu lucrările

pictate. Se spune — dar nu trebuie să punem bază pe acest gen de anecdote — că artistul „voind să obțină pentru stampele sale un preț și mai avantajos decît acela pe care-l fixase, le vindea prin fiul său care se prefăcea că le-ar fi furat sau le expunea la vînzări publice unde sub vestminte care îl făceau de nerecunoscut, le supralicita chiar el".[1]

Încă de la începutul secolului al XVII-lea, interesul manifestat de public pentru gravură încurajează librarii și chiar pe cîțiva amatori să se specializeze în vînzarea de stampe. La Londra această profesie exersată adesea de hughenoții de origine franceză este bine văzută, ceea ce nu se întîmplă cu cei care vînd mobile sau tablouri vechi.

Răsfoind mapele cu portretele gravate în secolele trecute de cei mai mari pictori, descoperim destul de des chipurile acestor misiți alături de cele ale prinților, magistraților, scriitorilor sau oamenilor politici. În cursul călătoriei sale la Paris, în 1625, Van Dyck execută portretul negustorului său, François Langlois, zis Ciartres, gravat sub titlul *Bărbatul cu piculina.*

Unii artiști își părăsesc paleta pentru a se consacra acestui negoț rentabil. O scrisoare a abatelui Nicaise ne dezvăluie că „Poussin avea sentimente paterne pentru cei doi frați ai soției sale, minunata sa soție pe care o regretă cu o tandrețe atît de simplă și de profundă; astfel, din Guaspre, neobositul vînător a făcut un demn rival al lui Claude; iar din Jean a făcut întîi un pictor, apoi un gravor, priceput traducător al operelor sale, devenit el însuși negustor de stampe. În scrisorile pe care le publicăm, regretăm încă o dată că-l întrevedem mai puțin pe fratele, confidentul, secretarul și elevul lui Poussin, decît pe

[1] *Anecdotes des Beaux Arts.*

negustorul de opere de artă, grăbit să-şi deschidă prăvălie proprie".[1]

În secolul al XVIII-lea gustul pentru stampe este atît de puternic, încît colecţionarii din provincie şi străinătate, subscriu prin corespondenţă, la aceste tiraje. Chiar prinţii care în general îşi ţin cu străşnicie tezaurele încuiate, nu ezită să ia contact cu gravorii profesionişti pentru a stabili fructuoase combinaţii. În aprilie 1771, *le Journal des beaux-arts et de sciences* îşi informează cititorii: „domnul Gardon, gravor din Bruxelles, obţinînd de la ducele d'Arenberg permisiunea să graveze în mod succesiv tablourile lui Watteau care ornează splendidul său cabinet de lucru, propune o subscripţie pentru acela care reprezintă *Semnarea contractului de căsătorie* şi care face parte din subiectul din care mai avem două stampe gravate la Paris, una care se numeşte *Logodnica satului* şi alta care are titlul *Mireasa*, amîndouă după tablourile originale care se aflau în cabinetul de lucru al domnului Julienne. Cea a domnului Gardon va avea aceeaşi mărime şi va fi gata în iulie 1772. Subscripţia este de o coroană pentru un exemplar sau 6 livre franceze, jumătate plătibili la subscripţie şi jumătate la primirea lucrării".

Succesul stampelor se explică prin legătura pe care acestea o întreţin cu actualitatea. Omului de pe stradă îi plac scenele de război, feţele prinţeselor, execuţiile capitale.

La instigarea lui Hogarth, stampa devine vehiculul revendicărilor. Cenzorul sau locotenentul de poliţie se va declara adesea dezarmat. Cum să pui mîna pe aceste numeroase foi în care pamfletul se ascunde sub o abilă sugestie şi operă de artă? Goya şi Daumier împing atît de departe

[1] Montaiglon et Chennevieres, *Mémoires de l'art français, Abecedario*, Paris, Editions Mariette, 1851—1860.

arta caricaturii încît aceasta, cu toate implicaţiile sociale şi politice, devine arma cea mai eficace şi cea mai periculoasă în slujba revoltei.

În cursul secolului al XIX-lea, progresul realizat în domeniul mijloacelor mecanice de reproducere contribuie la calificarea negoţului de stampe. Marele public tinde din ce în ce mai mult să considere gravura ca o lucrare artistică la care se adaugă noţiunea de raritate, lucru creat special pentru a o valorifica. Apărînd drepturile artistului asupra operei sale, protejînd publicul printr-un real control al tirajelor, stampa tinde să devină un obiect original şi preţios.

Capitolul 12

OPERA ORIGINALĂ. REPRODUCEREA

«Cîteva zile după ceea ce denumim revoluţia din iulie, scria P. N. de Bergeret, artiştii şi cei care se numeau astfel, împreună cu aşa-zişii amatori, formară o adunare tumultuoasă. În cursul şedinţelor care prezentau o veritabilă imagine de haos, în toiul discuţiilor s-a făcut lumină... Şi iată că pentru prima dată s-a discutat despre necesitatea de a instaura legi capabile să regleze drepturile artistului asupra operei sale precum şi drepturile cumpărătorului şi chiar ale celui de al doilea posesor".»

Artiştii au trebuit să aştepte milenii şi două revoluţii pentru a cuceri dreptul de a trata în mod liber subiectul ales, de a-l executa şi a-l reproduce după bunul plac, ca şi pe acela de a-şi revendica paternitatea operei. Ceea ce apare astăzi ca foarte firesc era surprinzător, aproape de neconceput, cu un secol şi jumătate în urmă.

Neexistînd legi care să pedepsească pe falsificatori, artistul era nevoit să se apere singur. Michelangelo, de teamă să nu i se fure ideile, refuza să-şi arate lucrările înainte de a le fi terminat cu totul. Rafael, Da Vinci, Bassano, Poussin sau Nattier rămîn fără apărare în faţa conduitei confraţilor săi nevoiaşi care, fără ruşine, le recopiau lucrările aproape chiar sub ochii lor. Mai mult încă păreau resemnaţi văzîndu-şi operele repetate şi multiplicate de parcă vedeau în aceste pro-

cedee manifestarea unui omagiu adus talentului lor.

Pînă la sfîrşitul secolului al XVII-lea, majoritatea artiştilor nu vedeau nici un inconvenient în faptul că elevii sau confraţii colaborau la lucrările lor. Verrocchio, a cărui admiraţie pentru Da Vinci era mare, îi cere, ca o favoare, să-i picteze un înger în tabloul său *Botezul lui Cristos*. Mai mulţi artişti conştienţi de posibilităţile acestora nu şovăie, măreţ exemplu de modestie, să se adreseze unor confraţi pricepuţi în executarea anumitor detalii.

Rafael, împovărat de comenzi, schiţează adesea cu creionul liniile mari ale operei, lăsînd celor mai buni elevi ai săi grija de a-l realiza în ulei sau în frescă; — instrumentele muzicale ale tabloului său *Sfînta Cecilia* au fost, se pare, executate de Giovanni da Udine. La fel se va întîmpla şi cu majoritatea marilor maeştri. Dürer este cel care schiţează opera, iar ajutoarele sale o termină. Michiel van Mierevelt, spre sfîrşitul vieţii sale, se mulţumeşte să execute părţile animate ale subiectului, faţa şi mîinile, lăsînd pe seama nepoţilor sarcina trasării fondurilor şi a veşmintelor.

Începînd cu Antichitatea, colaborarea artistică ia adesea forma unei asociaţii cu scopuri comerciale. Istoricul Diodor din Sicilia povesteşte că sculptorii se aliau adesea cîte doi pentru modelarea unui chip; după ce tăiau piesa în două părţi egale şi trasau reperele, executau fiecare cîte o jumătate de figură; Brueghel şi Snyders realizează împreună un mare număr de pînze. Adriaen van de Velde completează cu figuri de animale unele peisaje de Ruysdael, de Hobbema sau de Coninck. Asemenea obiceiuri par insolite. O frescă executată de tineri pictori contemporani — experienţa a fost încercată în Cuba acum doi ani — pare astăzi un lucru revoluţionar şi împotriva tradiţiei.

Neavînd putinţa să-şi apere în mod legal dreptul de autor, majoritatea artiştilor, decît să-şi manifeste nemulţumirea, se străduiesc să profite de o astfel de situaţie. Noţiunea de „atelier" este

atît de importantă încît maestrul, la vederea unei pînze realizată de vreunul dintre elevii săi pe care o consideră demnă de a fi opera sa, și-o însușește.

Succesul de care se bucură Nattier îl îndeamnă să ridice acest sistem la rangul de industrie. La domiciliul său funcționează un adevărat laborator de fabricare de tablouri false de Nattier. Pictori buni ca Mlle Nivelon sau Vincent recopiază la nesfîrșit potretele lui Ludovic al XV-lea sau ale fiicelor sale, pe care suveranul le oferă la sume avantajoase: 300 de lire pentru ambasadorii străini, pentru „verii" săi, sau pentru vreun curtezan.

Cel mai adesea artiștii care angajează ajutoare de acest gen le ascund față de clientelă. Cînd Jan Samuel din Breda „artist al regelui pentru priveliști frumoase, tablouri și perspective, își angajează un lucrător, pe domnul Gros, cu salariul anual de 300 de livre pe an, casă, masă, spălat — acesta din urmă promite să nu spună la nimeni, în caz contrar urmînd să plătească o amendă de 600 livre despăgubire."[1]

Lumea întreagă a vuit de scandalul care a avut loc în urmă cu doi ani cînd un pictor, neputîndu-și vinde propriile-i producții, n-a găsit altceva mai bun de făcut decît să recopieze în mod scrupulos pînze de Picasso, Chagall și Matisse. Poliția a intervenit iar judecătorii aplicînd pedeapsa maximă, l-au condamnat pe falsificator la trei ani închisoare. În secolul al XVI-lea nimeni nu s-ar fi gîndit să dea în judecată acest bun elev. Van Mander, pictor și memorialist din secolul al XVII-lea, consideră ca un lucru natural și amuzant faptul că Goltzius, un excelent gravor, execută o planșă reprezentînd *Circumciziunea* pe care o monogramează cu cifrul lui Dürer și pe care o revinde ca și cum ar fi vorba de un original necunoscut. Stilul maestrului din Nürnberg era, se pare, atît de perfect, încît cei mai mari colecționari din Italia se întrec să cumpere totalitatea tirajului. Van Mander, departe de a se indigna ne invită să rîdem: „Într-adevăr, era ceva grotesc să vezi un maestru atît de exaltat în propriul său detriment, căci dacă cineva ar fi zis că planșa putea foarte bine să fie a lui Goltzius sau că Goltzius ar fi fost în stare să o execute, cu siguranță ar fi primit răspunsul, chiar din partea celor foarte competenți, că niciodată Goltzius n-ar fi ajuns să producă o astfel de lucrare și că Albrecht Dürer însuși n-ar fi putut realiza alta mai bună. În sfîrșit, cînd, după multe controverse, planșa a văzut lumina zilei în starea ei integrală și a trecut pe sub ochii savanților, ei au avut fler, cum se spune. Unii dintre ei s-au supărat foc și le-au purtat mare pică autorilor mistificației".

Din lipsă de asistență legală artiștii care suferă destul de mult de pe urma faptului că sînt jefuiți fără să aibă nici o putere de apărare se adresează principilor. Houasse, noul director al Academiei din Roma, într-o scrisoare datată din 21 noiembrie 1702 îi scrie lui Mansart: „Sfîntul Părinte a luat ferma hotărîre de a nu mai îngădui să se copieze tablourile din Vatican și nici vreun altul din cele care îi aparțin ... Urmîndu-i exemplul, Principii și particularii care posedă tablouri refuză și ei".

În realitate nu atît riscul de a-și vedea lucrările vătămate îi îndemnau la această atitudine (ei invocau acest motiv ca să-și justifice refuzul) cît gîndul că pînze plătite adesea atît de scump se devalorizau deosebit de mult prin abuz de reproduceri. La ce bun, într-adevăr, să întreții pe mari cheltuieli un artist dacă, pentru cîțiva ducați, îi poți găsi lucrările la plagiatorul din colț?

În această privință, fiecare se folosește de avantajele pe care le are. Pentru a sustrage din ghearele contrafăcătorilor reproducerile după lucrările sale, Rubens face un tîrg cu regele Franței: în schimbul acordării „privilegiilor" pictorul se angajează să efectueze depunerea cîte unui exemplar din fiecare planșă la biblioteca regală.

Lui Rubens nu i-a venit oare peste mînă să ceară protecția lui Ludovic al XIII-lea, el care, cu cîțiva ani mai înainte, acceptase să recopieze pen-

[1] Citat din N.A.A.F.

tru patronul său Vicenzo de Gonzaga originalele cele mai celebre ale Italiei?

Dar citind „privilegiile" acordate de rege — dovadă cel acordat lui Le Brun la 8 mai 1656 — se pare că acestea se referă numai la operele gravate. Ordonanța regală oprește și interzice „tuturor celorlalți gravori, sculptori, atît supușii noștri cît și străini, care lucrează în regatul nostru, precum și tuturor celorlalte persoane de orice calitate și condiție ar fi să copieze sau să graveze vreo lucrare, nici să vîndă operele numitului Le Brun, prin orice fel de deghizare, sub pedeapsa confiscării acestora și a unei amenzi de o mie cinci sute de livre, care vor fi repartizate jumătate săracilor și cealaltă jumătate numitului Le Brun"[1].

La fel se întîmplă și în secolul al XVIII-lea, cînd din lipsă de legi se respectă „datinile", dovadă aceste rînduri scrise de Diderot: „Dl. Marchiz de Marigny a plătit lui Greuze o mie de scuzi pentru tabloul său *Logodna* expus la ultimul Salon, care va ajunge într-o zi de neprețuit. Ne bucurăm cel puțin la gîndul că va fi multiplicat prin gravură; ar fi fost un beneficiu pentru pictor și o mare bucurie pentru public; dar posesorul n-a binevoit să ne-o acorde".[2]

Textul este interesant prin faptul că atestă existența unui comerț al reproducerii. Amatorii care n-aveau întotdeauna posibilitatea cumpărării unei pînze expuse la Salon se mulțumeau cu o gravură executată după opera pictată, deprindere care va dispărea odată cu mecanizarea mijloacelor de reproducere.

Nota lui Diderot ne dezvăluie de asemenea faptul că posesorul pînzei pretinde să aibă drept de proprietate asupra reproducerii. O astfel de concepție este nouă. Dar oare nu este vorba aici de un caz particular? Cine avea curajul să supere pe

[1] Document publicat de Thuillier cu prilejul expoziției Le Brun, Versailles. 1963.

[2] Diderot, *Note sur le Salon de 1763.*

marchizul de Marigny, fratele doamnei de Pompadour și superintendentul Construcțiilor?[1].

La Londra, Hogarth, scandalizat de nerușinarea și necinstea negustorilor de gravuri care încredințau lucrătorilor sarcina reproducerii operelor sale în mii de exemplare, fără să-l informeze asupra acestui lucru, a avut inițiativa și curajul să elaboreze, cu concursul celor mai buni juriști, un text pe care a izbutit apoi să-l facă adoptat de Parlament în 1935. „Legea Hogarth" — așa a fost numită — a fost prima lege privitoare la dreptul de proprietate artistică.

Pînă în secolul al XVI-lea pictorii împrumută de la confrații lor, uneori pînă la detaliu, fragmente din lucrările acestora.

Cercetătorii contemporani regăsesc în scenele religioase, ca niște bucăți de puzzle, părți furate de la meșterii cei mai diverși și care, grupate cu pricepere, dau impresia unei opere noi și originale.

Aceste repetări inutile nu incomodau nicidecum o clientelă hotărît conservatoare. Un om evlavios și bogat, după ce remarca o operă expusă într-o biserică, singurele muzee în acele timpuri, se interesa de numele pictorului și îi comanda să refacă exact aceeași scenă. Numai obrazul donatorului era schimbat.

Adesea, tablourile religioase erau compuse după modele asupra cărora maeștrii încercau să păstreze

[1] Ciudat acest domn Marigny! La 4 octombrie 1751, marchizul d'Argenson scrie cu privire la el: „Dl. Lenormand de Tournehem are apă la plămîni și nu va trăi mult. Dar Dl. de Vendières, nepotul său și fratele marchizei, va ocupa acest post la înapoierea sa din Italia; tînăr cu cea mai ciudată capacitate, din cîte au existat vreodată în ceea ce privește inteligența, și cu o mare putere de muncă atunci cînd e nevoie". Doi ani mai tîrziu Dl. de Vendières, viitorul marchiz de Marigny, nu mai este în grațiile marchizului d'Argenson care, la 28 august 1753, notează: „D-na de Pompadour se teme de stabilitatea fratelui său, Dl. De Vandières, cu postul de director general al construcțiilor pe care-l ocupă acum. Acesta nu-și face decît dușmani, nu-și atrage și nu merită nici o stimă; foarte prost, mare libertin..." Marchizul d'Angerson, *op. cit.*, t. VII, 4 și t. VIII pg. 104.

proprietate exclusivă. Printr-un testament redactat la 13 iunie 1361, Jean Chatard, pictor lionez, lasă moştenire elevului şi prietenului său Jean Calvet toate pergamentele pictate, numite de el „tipare". Cu aceste valoroase modele, adesea calchieri sau proiecte, moştenitorul avea la rîndul său posibilitatea să-şi mulţumească noua clientelă.

La Muzeul din Viena există un catalog pliant, un fel de album în care pictorul, asemenea unui comis-voiajor, prezenta o serie de figuri. Clientul n-avea decît să-şi aleagă una dintre multiplele figuri ale lui Isus, ale Mariei sau ale apostolilor pe care le regăsea apoi în scenele religioase alese de el.

În domeniul tehnic secretele meseriei sînt mai bine păstrate şi respectate. Chimia culorilor, modul de a le aplica, prepararea suporturilor, aplicarea lacurilor sînt tot atîtea secrete păstrate ca nişte comori. Se spune că Andrea del Castagno n-a şovăit o clipă să-l ucidă cu o lovitură de cuţit pe prietenul său Domenico Veneziano, voind să folosească singur şi nestingherit un preparat de pictură în ulei descoperit odinioară de Rogier van der Weyden. Această sinistră întîmplare ţine de domeniul legendei (documentele arhivelor dovedesc că presupusul ucigaş murise cu patru ani înaintea uciderii pretinsei sale victime), dar ea arată cît de importante erau aceste secrete în acea vreme. Ele se cumpărau adesea cu foarte mulţi bani. În 1753 Ludovic al XV-lea a oferit lui Loriot, autorul unui procedeu pentru fixarea pastelului, o pensie de 1 000 de livre, cu condiţia ca tratatul să fie depus într-un plic sigilat pentru a nu fi comunicat publicului decît după moartea autorului. A trebuit ca superintendentul să intervină personal pe lîngă contele d'Angiviller, pentru ca Loriot să accepte repetarea experienţei în faţa membrilor Academiei. Ca răsplată pentru mărinimia autorului, Academia a consimţit să tipărească pe propria-i cheltuială memoriul care conţinea amănuntele experienţei.

Dacă artiştii erau lipsiţi de apărare, suveranii, pentru care executarea obiectelor de artă putea să constituie un izvor important de venituri, înţelegeau să-şi apere cu orice preţ acest patrimoniu artistic. În secolul al XVIII-lea, cine încerca să comunice străinilor secretele de fabricaţie ale gobelinurilor era considerat trădător.

Regele Portugaliei foloseşte toate mijloacele pentru a-i ademeni pe francezi, mergînd pînă acolo încît ordonă să se dea fugarilor „paşapoarte portugheze".

La 1 august 1748, patru lucrători de la Manufactura de gobelinuri sînt arestaţi în portul Havre, în ajunul îmbarcării pentru Anglia. Ei sînt încarceraţi în fortul l'Evêque. „Trebuie împiedicaţi să nu discute cu nimeni despre firma de gobelinuri". Dl. d'Isle scrie: „Îndată ce mă voi întoarce o să-i interoghez pe fiecare în parte, făgăduindu-le libertatea în cazul în care îmi vor divulga numele autorului acestei răzvrătiri, introducîndu-i la ambasadorul Portugaliei". Cei patru lucrători „erau într-o stare extrem de nenorocită, gata să cadă la pat, înecaţi în murdărie şi abia mai putîndu-se mişca. I-am găsit înfrînţi şi supuşi; ei au divulgat numele agentului provocator, jurînd să reînceapă lucrul", declară locotenentul de poliţie.

Dufresne, desenator şi tapiţer la manufactura de gobelinuri, deţinut pentru acelaşi motiv, scrie nevestei sale pe un colţ rupt dintr-o hîrtie de o livră: „Sînt zăvorît între patru pereţi, nu văd pe nimeni, am o singură fereastră la patru picioare deasupra capului; de la închisoare nu capăt decît apă, şi dacă vreau pîine trebuie s-o cumpăr. Ca să umblu n-am decît un spaţiu lat de cinci picioare. Sînt obligat să mănînc pe pat, neavînd nici scaun, nici masă; un pat ca vai de el; cred că are un milion de purici care mă sug fără încetare; sînt extrem de nervos, trupul mi-e plin de bube".

De-abia din epoca romantică pictorul îşi socoteşte opera ca o parte din el însuşi, nimeni neavînd dreptul să participe la elaborarea ei. Bal-

zac și Flaubert consemnează acest fapt: romanticii refuză să-și reproducă operele în mai multe exemplare. Pictorul Sommervieux, din *la Maison du chat qui pelote*[1], e conștient de originalitatea operei sale. În *L'Education sentimentale*, Flaubert scrie: „Speculanții și marii seniori au acoperit cu napoleoni dubli aceste două pînze, însă artistul refuză să le vîndă și să facă copii după ele". Pictorul înțelege atunci că alegerea subiectului, dimensiunile pînzei, execuția, îi revin numai lui. Tot din momentul acela folosirea semnului distinctiv al personalității autorului începe să se generalizeze.

O astfel de concepție are cu atît mai mult succes cu cît ea corespunde întru totul noțiunii capitaliste de operă de artă. Pentru „amatorul" secolului al XX-lea, o operă în întregime originală dar care, în loc de semnătură, are pe ea pecetea atelierului aplicată după moartea artistului, sau, și mai rău, o semnătură „falsă" este „devalorizată". La rîndul ei, jurisprudența contemporană admite ca pictorul care nu și-a pus semnătura pe operă să-și poată revendica dreptul de proprietate și să o modifice cum vrea. Aplicarea semnăturii marchează punctul final.

Georges Michel este poate singurul pictor al secolului al XIX-lea, care nu vrea să-și puie semnătura motivînd astfel hotărîrea sa: „Știi prea bine ce gîndesc eu despre semnătură; n-o pun niciodată pe tablourile mele pentru că pictura trebuie să vorbească singură... Trebuie să-i imităm pe cei vechi, ei nu iscăleau; iscălitura lor era talentul lor".

Importanța acordată semnăturii nu dovedește oare că un mare număr de amatori din secolul XX nu mai sînt în stare să recunoască talentului alt indiciu? Doar dacă la pasiunea aceasta pentru obiectele de artă nu se adaugă un soi de fetișism cam suspect!

---

[1] H. de Balzac.

Capitolul 13

LITERATURA ARTISTICĂ

„Totul este posibil,
toată lumea are dreptate."
FONTENELLE

Începînd cu secolul al V-lea dezvoltarea curiozității în bazinul mediteranean trezește atenția literaților.

Prin importanța, calitatea și, adesea, prin ciudățenia scrierilor care au ajuns pînă la noi, ne putem da seama în ce măsură practicarea artelor și contemplarea lucrurilor frumoase erau familiare celor mai mulți filozofi, eseiști și poeți. La Atena, relațiile dintre scriitor și artist sînt adesea strînse. Raportîndu-se la un text al englezului Spense[1], Lessing spune că „la cei vechi aceste două arte erau atît de strîns legate încît au mers întotdeauna mînă-n mînă și că poetul nu l-a pierdut niciodată din vedere pe pictor și nici vice-versa". Grecii și romanii au împletit atît de mult arta cu literatura încît nu șovăiau să numească pictori autorii unor opere deosebit de descriptive.

Platon sau Aristotel subliniază rolul social și economic al artistului în cetate și au o înaltă stimă — asemenea acelor amatori care din Evul Mediu și pînă-n secolul al XIX-lea se înflăcărau pentru artele aplicate — pentru obiectul ieșit din mîna artizanului. Aristotel socotește desenul printre cele patru doctrine fundamentale, deoarece,

[1] Spense, 1699—1768, profesor de istorie și literatură poetică la Oxford.

spune el, cel care a exercitat vreme îndelungată practicarea lui, va dobîndi acea siguranță a privirii, indispensabilă aprecierii unei opere pictate. Încă din secolul al IV-lea, Duris din Samos scriind despre viețile artiștilor, este mai interesat să adune „fapte diverse" decît să redacteze o istorie a artei.

Multă vreme, după spusele lui Venturi, istoria artei a fost redusă doar la cronici. „Faptele istorice, dispersate în serie, n-au prezentat vreo importanță decît pentru satisfacerea curiozității".

Un scriitor grec sau roman care se apuca să scrie despre artă se mulțumea să raporteze cu fidelitate ceea ce vedea; dacă nu era un critic — așa cum ni l imaginăm astăzi — nu era totuși un zelos. Iscusința îl uimea. El evidenția mai ales partea în care artistul părea să izbutească cel mai mult. În privința defectelor, pe acestea le trecea cu vederea, căci numai artistul în stare să creeze „frumosul" era în măsură să le descopere în operele confraților săi. De aceea textele din Antichitate expun de predilecție criticile făcute de specialiști.

De mai bine de două mii de ani, se repetă pînă la saturație aceleași legende tinzînd să demonstreze cîtă bază puneau pictorii pe aprecierile confraților lor. Apelles, invitat de Protogene să-și spună părerea în legătură cu tabloul *Jalyse* pe care acesta din urmă de-abia îl terminase, stătu cîteva clipe fără să scoată o vorbă în fața lucrării, fructul unor ani grei de studiu, apoi îngînă: „Ce mare operă și ce mare artist! dar gingășia, acea gingășie care face ca o operă să fie divină, mi se pare că lipsește". Cu greu ni l-am închipui astăzi pe Chagall, alergînd cu pînzele la subțioară de la Vence la Antibes pentru a-i cere părerea lui dumnezeu-tatăl: Picasso. Apelles, care se credea cel mai mare, accepta și el criticile, însă cu condiția să vină din partea unor cunoscători. Anecdota maestrului și-a pantofarului face parte din acest florilegiu. Se zice că pictorul interesat fiind de observațiile făcute de cizmarul său în legătură cu o gheată pe care

tocmai o pictase îl opri brusc în momentul în care meseriașul — uitîndu-se mai sus de picior — avu pretenția să discute despre proporțiile gambei.

Dacă, din motivele mai sus arătate, specialiștii, printre care Enocrate și mai tîrziu Vitruviu dau sfaturi tehnice pictorilor și sculptorilor, perigeților și sofiștilor le revine rolul de adevărați creatori ai unei literaturi didactice și atrăgătoare totodată.

Perigeții se asemănau cu acei comis-voiajori ai artei și ai aventurii care în zilele noastre, înarmați cu documente fotografice vin să ne facă elogiul *Indiei misterioase* sau al *Prodigiosului Regat al Incașilor*. Perigeții, cu toiagul în mînă, umblau din cetate în cetate, aducînd de la „capătul pămîntului", ziceau ei, descrieri fanteziste, dar amănunțite, despre monumentele și straniile obiceiuri ale locuitorilor pe care le vizitaseră.

Pliniu cel Bătrîn sau Pausanias au redactat adevărate ghiduri turistice, lucrări cu atît mai prețioase cu cît descriau opere de artă, locuri, monumente dintre care unele aveau o vechime de mai multe secole. Pausanias susținea, ceea ce este foarte posibil, că la pinacoteca Propileelor a admirat tablouri executate în anul 470 înaintea erei noastre.

Pliniu cel Bătrîn face, în primul secol, un bilanț dezordonat dar de neprețuit al cunoștințelor contemporanilor săi. Este vorba de un fel de ghid pentru folosința romanilor în deplasare. Aceștia află care este flora și fauna diverselor regiuni pe care el le-a vizitat, cum se pot vindeca mușcăturile de șarpe sau sterilitatea, care sînt rîurile care curg ici și colo, curiozitățile sau comorile artistice cele mai minunate. Așa cum a scris o carte despre medicină, va consacra una pictorilor și sculptorilor. Procedînd în ordine cronologică el citează artiștii cei mai de seamă, operele lor, rezervîndu-i fiecăruia cîteva cuvinte, rareori mai mult de o pagină.

Ambiția autorului nu era de a întocmi un catalog cronologic, ci mai curînd de-a reînvia

cutare sau cutare figură de artist. Totuși, pentru a evita monotonia și poate pentru a-și arăta întinderea cunoștințelor, călătorul povestește în legătură cu fiecare artist lucrurile pe care le știe din informațiile personale sau pe care le-a auzit de la alții. Mici anecdote moralizatoare, mult prea frumoase ca să fie adevărate, par introduse la momentul potrivit pentru fundamentarea mai convingătoare a tezelor emise.

Relatările cu privire la debuturile unui pictor, sau sfîrșitul carierei acestuia, confirmă mai întotdeauna înaltul grad de perfecțiune al noii generații în raport cu precedenta. Bătrînii maeștri, încununați cu lauri, personifică rezistența în fața progresului: nu vor „să cedeze locul celor tineri" decît în momentul în care un artist deosebit de dotat va demonstra public incontestabila sa superioritate. Astfel, trăsăturile de caracter atribuite de autor unui personaj, cupiditatea sau dezinteresul, activitatea sau lenea, modestia sau orgoliul său, ilustrează o teorie susținută de un actor căruia rolul pare să-i convină. Polignot din Tasos era atît de capricios încît, pentru a-l constrînge să lucreze, Alcibiade a trebuit să-l claustreze în casa sa, dîndu-i culori și hrană. Bogatul Zeuxis, îmbrăcat în purpură, cu numele brodat în aur pe haină, socotind operele sale de neprețuit, preferă să le ofere decît să le vîndă[1]. Parasios, vanitos și arogant, convins că pictura sa a atins culmea perfecțiunii, se consideră demn de porecla de Abtodiete, regele pictorilor.

Descrierea unei opere de artă lua adesea la retori aspectul unui ritual literar. Cînd descriau o ființă umană, trebuiau să înceapă cu chipul și să termine cu picioarele. În comentariul său, un fel de studiu critic, autorul se străduia să depisteze motivele pentru care pictorul alesese cutare model și îi dăduse cutare expresie.

În legătură cu o pictură reprezentînd *Furia lui Ajax*, Filostrate invită cititorul să admire felul

[1] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*, cartea XXV.

în care pictorul își tratează subiectul, izbutind să sugereze pe pînză situația în care se găsește Ajax și să descrie cu claritate starea lui sufletească. Filostrate insistă asupra faptului că, chiar după luptă, eroul își menține coiful pe cap; în felul acesta spectatorul va resimți cît de mult îi place lui Ajax să trăiască într-o atmosferă războinică. Dacă această cască stă cam pieziș este pentru a lăsa să se vadă mai bine trăsăturile personajului, fiecare din ele părînd să trădeze nebunia. Focul sumbru din privirea rătăcită, gura întredeschisă care exală un suflu gîfîitor, pieptul umflat de o respirație mînioasă, vinele gîtului reliefate, poziția mîinilor, degetele crispate, ținuta picioarelor, dispoziția veșmintelor, faldurile susținute pe brațul stîng descoperind corpul pe jumătate gol, toate acestea sînt indicii ale unei furii neliniștitoare. „Astfel, conchide Filostrate, totul face din această operă o delectare a ochilor și ar fi un sacrilegiu să treci prin fața ei și să taci“[1].

Filostrate revine adesea asupra materiei picturale și, asemenea majorității contemporanilor săi, consideră culoarea vulgară. Dacă poate produce „efecte“, nu izbutește să redea atmosfera: acel abur despre care el spunea că învăluia cu subtilitate toate subiectele. Autorul nutrește în schimb o stimă specială pentru desen: „Ia creta și desenează un negru. Dacă desenul este bun, ochiul tău puțin exersat va recunoaște negrul deși este redat în alb“. În primii ani ai secolului al III-lea, Filostrate, în trecere prin Neapole, asistă la concursurile literare și atletice care se desfășurau la fiecare cinci ani. Călătorul, uimit de tablourile care împodobeau locuința gazdei sale, intenționează „să descrie capodoperele pictate și frumoasele marmure care împodobeau porticul. Acesta, aflat la al patrulea și al cincilea etaj, era expus zefirului și avea ca orizont marea Tireniană“.

[1] Filostrate, *op. cit.*

Pentru a face lectura mai pasionantă, Filostrate, simulează că se adresează unui copil dotat cu o mare curiozitate. Dacă vorbește despre o mlaștină atunci se oprește asupra vegetației obișnuite a acestor oglinzi de apă, dacă vorbește despre un peisaj marin, atunci face digresiuni asupra pescuitului tonului, modul de supraveghere a mișcării bancurilor, paza vigilentă a pîndarului care, cocoțat pe o stîncă, semnalează apropierea acestora. Acei care se vor mira că Filostrate sau Vitruviu folosesc cinci sute de cuvinte pentru a descrie o operă pictată sau sculptată trebuie să țină seama de faptul că cei vechi nu puteau suplini inexistența oricărui mijloc de reproducere mecanică decît cu ajutorul „imaginilor“ sugerate de cuvînt.

Pe vremea Antichității clasice, între poezie și pictură, existau relații strînse. Pictorul împrumuta o temă de la poet cu condiția de a o reda prin desen.

Timp de secole, calitatea unui poem va fi judecată după numărul de tablouri inspirate de text, iar amatorii apreciau la un pictor în special grija pe care acesta o avea pentru reproducerea cît mai amănunțită a episodului cîntat de poet.

Însuși Lucian care, de atîtea ori își bătuse joc de sofiști și de gustul lor exagerat pentru descrieri (ca de pildă scriitorul care a consacrat un volum întreg descrierii scutului împăratului) întrebuințează sute de cuvinte pentru descrierea amănunțită a tabloului lui Zeuxis *„Centaura alăptîndu-și puii“*. Personajele, locul lor în decor, enumerarea culorilor, totul este redat cu fidelitate.

Amploarea acestor descrieri, stilul lor pretențios și obscur, un fel de încercări literare, demne de operele apreciate cîteva secole mai tîrziu de către „prețioșii“ palatului Rambouillet și apoi de către adepții „noului roman“, nu rezultau oare din faptul că, atît în Roma secolului al III-lea, cît și în Occidentul secolului al XX-lea, totul trebuia să pară atît de desăvîrșit, atît de „fini-

sat" în domeniul creației artistice, încît artistului nu-i mai rămînea decît rolul să ceară literaturii și în special poeziei să-i dea un al doilea suflu?

Pe lîngă această literatură închinată „frumosului" gustul romanilor pentru obiecte de artă și dezvoltarea comerțului lor favorizează apariția textelor orientate către ceea ce numim astăzi: curiozitate.

Lucian, ca și Callistrat, Cicero sau Quintilian, erau amatori care se adresau altor amatori. Cuvintele lor ne dezvăluie gustul unei anumite clase sociale de la finele imperiului roman. Lucian, reputat la Roma pentru gustul său sigur, se adresa unor amatori bogați, avizi de a achiziționa opere de artă și de a le cunoaște proveniența. El gîndește ca un modern atunci cînd definește legăturile dintre obiect și cunoscător: „o operă de artă cere un spectator inteligent, care pe lîngă plăcerea ochilor simte nevoia să înțeleagă și să explice ceea ce vede". Îi lasă lui Callistrat grija de a se adresa unor spirite mai rafinate. După acesta din urmă, amatorul, „dotat cu un sentiment delicat, va ști, prin gustul și judecata sa, să descopere în operele de artă frumusețile pe care le ascund".

Scriitorii creștini au cultivat și ei, pînă în epoca Renașterii, acest stil descriptiv.

Paul Taciturnul, care a trăit în secolul al VI-lea, Arabius Scholasticus, Choricius, Marcus Eugenicus, episcop din Efes, și-au manifestat, adesea cu emfază, entuziasmul pentru picturile și decorarea bisericilor bizantine, rămînînd în tradiția lungului șir de discipoli ai școlii descriptive, ai cărei creatori au fost probabil Homer și Socrate. Declinul Imperiului roman și marile invazii au avut urmări pe planul creației artistice. În mai puțin de trei secole, nivelul culturii grecești și latine se prăbușește; artiștii, rău tratați de concilii se reîntorc la starea de lucrători. Din cauza vremurilor vitrege, mănăstirile unde se adăpostesc cei mai privilegiați par mai degrabă niște fortărețe decît adevărate lăcașe de meditație.

CONCILIILE

Numai cîțiva savanți au avut privilegiul cunoașterii teoriilor emise de Plotin în secolul al III-lea sau de Witel, un prieten de-al Sfîntului Toma. Pînă la Renaștere, limitele acordate imaginației sînt riguros fixate de Biserică și Concilii.

Abații nu dădeau răgaz creatorilor de înluminuri să elaboreze teorii artistice. Un artist care dorea să-și exprime părerea trebuia s-o facă cu multă prudență și numai sub pretext că întărește punctul de vedere al unui practician, sau să redacteze, așa cum a procedat sculptorul Ghiberti, către 1450, „un fel de tratat de cronică universală a artelor... cuprinzînd mai întîi o istorie antică, după Pliniu, și, într-un al doilea volum, istoria actuală, de la Cimabue, pînă la Ghiberti însuși".[1]

În schimb, în toată Europa circulă un mare număr de manuale redactate în general de către specialiști: călugărul Théophile era pictor. Villard de Honnecourt era arhitect. Autorii nu se ambiționau să facă educația amatorilor, ci mai degrabă să-și inițieze colegii în cunoașterea unor tehnici noi.

Acest dezinteres al literaturii pentru lucrările de artă are la bază motive sociale. Pînă în secolul al XV-lea, condiția de pictor era atît de desconsiderată încît o lucrare consacrată acestei stări, sau practicării acestei arte ar fi părut necuviincioasă.

GHIZII

În lipsa unor culegeri speciale, „curioșii" nu erau lipsiți de surse de informații. În tot cursul Evului Mediu, călătorii și mai ales pelerinii care străbăteau marile cetăți italiene puteau să-și procure așa-numitele *Mirabilia*, un fel de ghid, în care găseau descrise operele de artă care împodobeau

[1] C. Vasari.

bisericile. Faptul că operele din interiorul unor palate erau inventariate în aceste ghiduri pare să demonstreze că multe din locuințele aristocratice erau accesibile călătorilor privilegiați. După invenția imprimeriei, aceste cărți au cunoscut un și mai mare succes. Volumul *De Mirabilibus novae urbis Romae*, dedicat în 1509 lui Iuliu al II-lea, sau lucrarea lui A. Michiel care, cîțiva ani mai tîrziu, întreprindea descrierea comorilor colecțiilor din Padova și Veneția, au fost trase într-un mare număr de exemplare[1].

Aceste ghiduri erau achiziționate de pelerini care, în număr extrem de mare, se duceau la Roma măcar o dată în viață. Memorialiștii spun că în 1575, cînd populația orașului nu depășea cifra de 80 000 de persoane, se numărau peste 1 200 000 de pelerini și curioși.

Perfecționarea xilografiei și a gravurii fine îngăduie curînd reproducerea mecanică a operelor deosebit de prețuite.

LITERATURA ARTISTICĂ

În sfîrșit, pentru a asigura integrarea picturii în lumea gîndirii, umaniștii (un fel de intermediari între artist și societate), cum a fost L. B. Alberti, se străduiesc să obțină admiterea picturii în categoria artelor liberale. La sfîrșitul secolului al XV-lea o astfel de teorie care-i încurajează pe artiști să afirme că exercițiul disciplinei lor le dă dreptul să se considere egalii filozofilor sau ai poeților mai este considerată încă drept o trădare a spiritului.

Cartea de artă a lui Cennino Cennini, una dintre primele lucrări despre tehnică și estetică, dă preciziuni asupra a tot ceea ce privește elaborarea unei opere pictate, asupra felului frămîntării culorilor și al alegerii lor. „Există un roșu numit sîngele dragonului. Te poți servi de el cîteodată pe hîrtie, adică pentru miniaturi. Lasă-l în pace și nu te mai încurca cu el, nu este de natură să-ți facă cinste". Autorul argumentează asupra proporțiilor corpului uman, asupra alegerii modelelor: „Înainte de a merge mai departe, ia seama la măsurile exacte ale bărbatului pe care ți l-am indicat. Despre ale femei nu voi vorbi, deoarece femeia n-are nici o măsură perfectă". Ceva mai departe, precizează: „Bărbatul frumos trebuie să fie brun, iar femeia, albă".

Mai departe Cennini dezvăluie motivele pentru care tablourile vechi de cinci secole au supraviețuit intemperiilor, uscăciunii, umidității, fumului de la hogeaguri. Un panou bun, spune el, „trebuie să fie din tei sau salcie... E nevoie să fie geluit pînă este înlăturată partea grasă... Pentru a înlătura nodurile, umple golurile cu un amestec făcut din clei din oase și rumeguș de lemn. Acoperă cu bucăți de cositor locurile unde sînt capete de cui pentru ca rugina să nu poată pătrunde niciodată pînă la ipsos".

Mare admirator al lui Giotto, autorul crede că reprezentarea cea mai minuțioasă a naturii nu reușește în mod necesar s-o idealizeze. De aceea, părerea sa despre pictori este radical diferită de a călugărului Théophile și a rivalilor săi. Pentru Cennini, compoziția subiectului și bucătăria culorilor nu sînt preponderente, ci mai degrabă desenul și interpretarea motivului.

Grație personalității lui Da Vinci, a prestigiului de care acesta se bucură la curțile europene, a afirmațiilor sale cu privire la faptul că dintre toți creatorii pictorul este acela care deține puteri asemănătoare cu ale divinului Creator, s-au putut în sfîrșit expune în mod liber astfel de teorii. Și tot grație lui Leonardo, lucrări ca de pildă cea a lui Alberti, socotită ca foarte îndrăzneață pentru acea epocă, au putut vedea lumina tiparului.

[1] În *Cose Meravigliose dell'alma cetta di Roma*, apărută în 1588, pelerinul găsea pe lîngă lista cu rugăciunile din postul paștelui, o descriere a minunățiilor Romei precum și o listă a bisericilor orașului și a relicvelor lor.

Nemulţumit de a lua această poziţie, Da Vinci merge mai departe susţinînd că pictura primează asupra poeziei: în timp ce numai cîteva trăsături de penel îi sînt suficiente artistului pentru a reda o scenă de luptă, poetul are nevoie, pentru descrierea aceluiaşi subiect, de lungi descrieri în care fiecare amănunt este, prin forţa lucrurilor, o adnotare incompletă a realităţii.

Încurajaţi de afirmaţiile lui Da Vinci, stimulaţi de prestigiul de care se bucura Dürer şi încă şi mai mult Holbein, pictorii se străduiesc să redobîndească drepturile şi privilegiile pe care cetăţile antice le acordaseră odinioară. Laconismul şi adesea muţenia pictorilor şi a amatorilor Renaşterii privind atîtea probleme referitoare la ceea ce noi numim astăzi critica de artă i-a îndemnat pe istoricii ultimelor două secole să-i considere drept nişte bieţi cunoscători.

În epoca lui Erasmus, amatorii nu criticau la fel ca astăzi; ei se mulţumeau să dezvăluie frumuseţea operelor de artă şi s-o laude în maniera celor vechi. Modestia părerilor lor nu trebuia considerată lipsă de sensibilitate. Albrecht Dürer nu este prea darnic în explicaţii cînd consemnează în Jurnalul său c-a văzut *Mielul mistic* de Van Eyck sau o capodoperă de Van der Weiden. Moştenitor direct al primitivilor noştri, Dürer percepea foarte bine originalitatea şi frumuseţea creaţiilor acestora. Dar aceşti oameni ai trecutului, în afară de înrîurirea neîndoios profundă şi intimă pe care opera de artă o exercita asupra lor, se minunau mai curînd în faţa anumitor îndrăzneli tehnice, cum ar fi folosirea unor uleiuri exotice, efectele trompe-l'oeil-ului sau anamorfozele.

VASARI

Pictorului Vasari, născut la Arezzo în 1512, îi revine meritul de a fi conceput cea mai importantă lucrare care s-a scris despre artă de la Pliniu sau Filostrate încoace. Pentru Vasari, măies-

tria artelor este un dar acordat de Dumnezeu cîtorva privilegiaţi cărora le revine rolul realizării de opere uimitoare, adevărate miracole ale artei: astfel explică el apariţia lui Cimabue: „Nefericita Italie fu pradă unui torent de calamităţi care au făcut să dispară tot ceea ce purta numele de edificiu, şi pe toţi oamenii care cultivau artele, cînd, în 1240, se născu la Florenţa, din nobila familie Cimabue, Giovanni Cimabue, pe care Dumnezeu îl destină să scoată la lumină arta picturii". Partizan al trecutului, Vasari crede că arta s-a ridicat, în sfîrşit, la cel mai înalt grad de perfecţiune. Ajunsă pe această culme nu mai există nici un pericol să decadă. Felul de a judeca şi gustul propriu l-au determinat, ca pe toţi oamenii timpului său, să tăgăduiască meritele pe care artiştii Renaşterii le datorau celor din Evul Mediu.[1] Tot în legătură cu Cimabue el conchide: „În desen şi în colorit şi-a întrecut repede maeştrii, care, nestrăduindu-se să iasă din făgaş se mulţumeau să producă lucrări în acel stil barbar caracteristic epocii şi care este atît de departe de buna şi vechea manieră greacă. În compoziţiile ale căror personaje erau de mărime naturală, el părăseşte vechea manieră, tratînd figurile şi draperiile cu mai multă vioiciune, naturaleţe şi supleţe decît o făceau grecii, atît de rigizi şi de seci — e vorba de pictorii bizantini veniţi să lucreze în Italia — atît în picturi cît şi în mozaicuri. Această manieră învechită, aspră, grosolană şi searbădă, nu era rodul studiului ci al unei rutine pe care pictorii din acele vremuri şi-o transmiteau unul altuia de multă vreme, fără să se gîndească vreodată să îmbunătăţească desenul, coloritul sau invenţia".

De la istoriografii romani, nimeni nu se aplecase mai mult asupra vieţii artiştilor. Vasari, care a avut privilegiul să întîlnească tovarăşi de-ai lui Rafael, să fie contemporan cu Tiţian şi Tintoretto, să picteze el însuşi, va găsi în această

[1] C. Vasari, *Les peintres toscanes*, „*Giovanni Cimabue*". Herman, 1966.

lume plină de pitoresc, substanţa unei cărţi capabile, pe de o parte, de a trasa evoluţia picturii şi, pe de alta, de a familiariza cititorul cu personalitatea omului-pictor. Dacă valoarea istorică a *Vieţilor* este contestabilă, cartea abundă — faptul este nou — în redarea a numeroase amănunte pline de picanterie: „Buffalmaacco este oricînd gata să te facă să rîzi, şi are un sac plin de şotii". La Vasari trăsăturile de caracter sînt rar caricaturizate. Lipsit de umor, nu ezită să acuze grav, să calomnieze: aşa este cazul lui Sodoma ale cărui moravuri nu erau mai deosebite decît ale multora dintre contemporanii săi.

Interesul primordial al *Vieţilor* constă în faptul că Vasari este primul scriitor care oferă o imagine despre pictorul contemporan cu el, om înzestrat uneori cu o personalitate atît de marcantă încît sub influenţa sa, prinţii abdică de bună voie de la unele prerogative, dobîndind în schimb un nou şi prestigios titlu: acela de amator.

Vasari contribuie la naşterea unui mit: „omul artist". Îndrăgostit cu atîta pasiune de individ, el consideră că este cu neputinţă ca un bun pictor să aibă un suflet mediocru.

Lucrarea sa, care a cunoscut un mare succes prin faptul că se adresa cititorilor nespecializaţi, a servit multă vreme de model.

O sută de ani mai tîrziu, Abraham Bosse, în al său *Traité de manières de graver* „crede că face o plăcere amatorilor, publicînd ca memorial un repertoriu de subiecte".

DE LA FÉLIBIEN LA LAFONT DE SAINT-YENNE

Lucrările lui Félibien, Dufresnoy, Roger de Piles, Lafont de Saint-Yenne nu sînt destinate să îndrume practicienii, ci mai curînd să instruiască „spiritele sensibile"; ele se adresează pictorilor şi în special amatorilor, clienţii lor. Aceste tratate, un fel de cărţi de popularizare, conţineau, claie peste grămadă, nesfîrşite teorii despre „frumos",

reţete picturale şi ilustraţii gravate. Absenţa oricărei preciziuni reiese din spusele lui Van Mander. Referitor la Van Orley, el scrie: „Nu cunosc datele... căci nici un scriitor nu şi-a dat osteneala să consemneze momente importante din viaţa unui astfel de om".[1]

Cea mai mare parte dintre cronicari, lipsiţi de mijloace de informaţie, lipsiţi chiar şi de această frînă pe care o reprezintă critica, acceptau totul, admiteau orice bîrfă (calomnia nu era pedepsită, dacă cel calomniat nu era de „viţă"). Incapabili să fie obiectivi, trădau, prin ideile lor preconcepute, defectele epocii în care trăiau. O anume repetare a faptelor, relatate în mai multe rînduri de diferiţi autori, şi fără ca acest lucru să-i tulbure, demonstrează cît de mult s-a modificat viaţa de toate zilele în două sute de ani.

O anume concepţie asupra umorului, care încînta memorialiştii acelor timpuri, ne descumpăneşte astăzi.

Dezallier d'Argenville[2] povesteşte că Adriaen Brouwer, mereu prost îmbrăcat, se hotărî într-o bună zi să-şi cumpere un costum elegant. Fermecat de îmbrăcămintea lui, o rudă apropiată îl pofti la nunta fiului său. Pictorul se duse. Acolo, care mai de care se-ntreceau lăudîndu-i hainele... Zîmbind, Brouwer înşfăcă un castron cu sos şi varsă conţinutul peste frumoasele lui veşminte, de la jabou pînă la ciorapi, sub ochii verişorilor uluiţi. Încîntat de frumoasa-i ispravă el le şopti: „Nu-i drept, oare, ca acest costum «invitat» să se bucure şi el de bunătăţile ospăţului?" Adevărată sau nu, istorioara reflectă acel dispreţ swiftian faţă de convenienţe şi preocuparea pictorilor de-a sublinia printr-o comportare agresivă distanţa care-i separă de prea cumintea burghezie.

Memorialiştii ne informează de asemenea şi despre evoluţia gustului. În secolul al XVIII-lea, pictorii olandezi, necunoscuţi, în general, din-

[1] Citat din R. Genaille în Van Mander, *Le livre de peinture*, Hermann, 1965, p. 20.

[2] Dezallier d'Argenville, *op. cit.*

colo de fruntariile țării lor, sînt învinuiți că disprețuiesc „frumosul“ ... „Imită atît de amănunțit natura, încît îi copiază chiar și defectele“. D'Argenville îl ironizează pe Adriaen Van Ostade: „Gesturile și faptele țăranilor și ale bețivanilor, în mijlocul cărora se complace, formează tema celor mai profunde reflecții ale sale. Compunerile micilor sale tablouri nu sînt mai nobile decît miniaturile lui Teniers, Brouwer și ale altor flamanzi. Totdeauna localuri înecate în fum, cîrciumi și bucătării“[1].

În pofida racilelor sale, această literatură, adesea pedantă și anecdotică, contribuie din fericire la răspîndirea ideilor artistice în sînul societății aristocratice și în pătura de mijloc. Dacă lucrările lui Félibien, Lafont de Saint-Yenne, sau Roger de Piles, deși abundă în idei (de Piles a fost primul care a clasificat pictorii după criteriile cele mai diverse: desen, subiect, colorit...) rămîn mai cu seamă anecdotice autorii dedicînd doar cîteva pagini celor mai mari pictori, acest lucru se datorește faptului că o documentare amplă și solidă era un lucru destul de anevoios. Cînd Vasari, și mai tîrziu Carel van Mander au început să scrie despre viața artiștilor pe care nu avuseseră prilejul să-i întîlnească, au avut de întîmpinat o totală indiferență. Van Mander, voind să afle date cu privire la opera lui Holbein, s-a lovit de o mie de greutăți: „Pentru a mă documenta, scrisesem la Basel unde trăia acum zece ani doctorul Amerbach — un luminat prieten al artelor și un anticar pasionat. Cu siguranță că el mi-ar fi dat toate lămuririle dorite, căci după cîte știu a făcut inventarul tuturor lucrărilor lăsate de Holbein atît la Basel cît și în Anglia. Dat fiindcă acest document cît și cele cîteva opere ale pictorului se aflau la Basel în mîinile unui moștenitor al lui Amerbach — m-am adresat lui în termeni plini de curtoazie, rugîndu-l să mă informeze cu privire la toate

[1] Dezallier d'Argenville, *op cit.*

aceste materiale, expunîndu-i motivele demersului meu. Mi-a răspuns că pentru a duce la bun sfîrșit cercetările are nevoie de multă muncă, lucru care nu se poate decît printr-o retribuție substanțială. Acest limbaj m-a uimit, avînd în vedere că lucrarea pe care mi-o impusesem s-o întreprind avea ca singur scop dragostea pentru artă și nicidecum setea de cîștig“.[1]

Memorialistul se zbate singur. Puținele documente, arhivele adesea inaccesibile, îl constrîng să inventeze. În prefața sa la *Viața lui Pierre Mignard*, abatele Monville, în 1730, îi roagă pe toți aceia care „dețin opere ale lui Mignard, sau care cunosc muzeele unde se află ele, să aibă amabilitatea și să-i comunice...“ Se pare că este pentru prima oară cînd o astfel de rugăminte, astăzi atît de familiară autorilor de monografii sau de cataloage, este adresată curioșilor.

Această literatură surprinde și prin lipsa de spirit „critic“. Este adevărat că marea parte a protectorilor și chiar Marele Rege în persoană, care îi considerau pe artiștii lor drept furnizori și-n cazul cel mai bun funcționari ai Coroanei, n-ar fi admis cu nici un preț ca vreun scriitor să se îndoiască de talentul lor. A te îndoi de acest lucru înseamnă să te îndoiești de gustul Regelui! La curte cei care se împăunau cu dragostea pentru operele frumoase se prăpădeau după pictura lui Charles Le Brun. La nevoie, regele provoca din cînd în cînd cîte o discuție privind interpretarea pe care pictorul voise s-o dea cutărei sau cutărei scene. Cînd Le Brun expune, la 4 aprilie 1686, ultima sa operă *Moise apărînd fetele lui Ietro* și un *Crist răstignit*, Curtea se dezbină (frumoasă discordie!), unii slăvind Crist-ul iar ceilalți pe fata lui Ietro. Spiritele se aprind; jocul se întrerupe pentru a discuta dimensiunile crucii și credința acestor domnișoare! Cînd cîțiva gentilomi îi cer părerea, pictorul le răspunde „că aceste tablouri prezintă două teme total diferite, că au multe

[1] C. Van Mander, *Le livre de peinture*, „Hans Holbein“.

caracteristici și că el crede că amîndouă sînt la fel de reușite[1].

Prudent pînă și în privința operii sale, Le Brun se ferește să dea o replică tăioasă.

OMUL CUMSECADE

Pînă la deschiderea Salonului, în 1667, plăcerea obiectelor frumoase era rezervată suveranilor, prinților și amatorilor — persoane care se consideră capabile să descopere prezența sau absența „frumosului", să verifice dacă artistul doritor de a trata o temă mitologică a izbutit într-adevăr să transpună legenda în imagini. A fi amator în secolul al XVII-lea nu însemna, ca astăzi, să fii abonat la „*Connaissance des arts*", la *l'Oeil*, la *Art News* sau la *Gazette de l'hôtel Drouot*. Trebuia să știi să vorbești, vom vedea mai departe, greaca și latina, și să fii capabil să desenezi un motiv. Abia la sfîrșitul unei călătorii la Roma, cei mai buni sau cei mai guralivi puteau nutri speranța să fie primiți într-unul din aceste cenacluri de rafinați — existau multe la Paris și în toate orașele din provincie —, tot atît de puțin accesibile neciopliților cum este în zilele noastre Jockey-Clubul.

Într-o broșură extrasă din *Mercure de France*, din martie 1759, un anonim, Caylus probabil, susține că numai o elită de amatori își poate îngădui exercițiul meseriei de critic: „Dacă toți oamenii ar cunoaște în egală măsură frumusețile naturii... experiența ne arată nu numai că nu toți văd cu aceeași intensitate de sentiment ceea ce este plăcut în ea, dar și că cei mai mulți nu observă decît aparențele grosolane. Aceste diferite feluri de-a simți marchează deosebirea dintre oamenii cu gustul fin și delicat și ceilalți."

După părerea autorului, numai cei sensibili puteau fără nici o fanfaronadă să se considere egalii artiștilor creatori, și adaugă: „Studiul, fără gustul

[1] G. Guillet de Saint-Georges, *Charles le Brun*.

înnăscut nu va forma nici un mare artist, nici un cunoscător excelent; gustul le este absolut necesar; însă, deși se pare că gustul e suficient pentru a simți în general principalele frumuseți, nu putem să nu fim de acord că singur și fără studii, ești expus erorilor. Totuși,dacă putem numi autori această mare cantitate de oameni care cunosc literatura — și chiar o exercită — puțini se pricep s-o aprecieze cu adevărat! Cu atît mai mult în domeniul artelor unde atît de puțini sînt oameni instruiți. Persoanele cele mai bine instruite în diverse alte ramuri pot fi, și sînt adesea din categoria oamenilor celor mai obișnuiți cînd e vorba de artă". Dacă această opinie pare exagerată, nu este mai puțin adevărat că privilegiul de a fi considerat un „amator", un om de gust, era rezervat doar unei caste. Banul juca un rol neînsemnat față de pasiunea care-i însuflețea pe acești amatori. Nici „rangul" nu juca un rol determinant. Cei mai numeroși făceau parte din marea magistratură și din burghezia înstărită.

De la Peiresc la Caylus, este lungă lista acestor oameni cultivați și curioși care de cele mai multe ori își țineau secrete comorile și știința lor.

În general, fie din modestie, fie din indiferență față de inculți, cei care vizitau Grecia și Italia nu considerau necesar rodul experienței lor; în cel mai fericit caz scriau prietenilor. Scrisorile președintelui De Brosses n-au fost editate decît în 1860. Deși nu aparțin în mod special de genul critic, ele oferă totuși o imagine exactă despre ceea ce gîndeau curioșii în jurul anilor 1740. Președintele, ca și contemporanii săi, disprețuiește arta gotică: „Nu știu dacă greșesc, dar cine spune gotic spune aproape fără să greșească lucrare proastă (...) Giotto n-ar fi fost primit astăzi să picteze un joc cu mingea... Michelangelo este un nepriceput dar un teribil desenator".

Totuși, începînd cu a doua jumătate a secolului al XVII-lea, pictorii își recrutează clientela printre oamenii aceștia.

Pictorii, care-şi puseseră mari speranţe în suprimarea enormelor privilegii ale Academiei Saint-Luc, se lovesc de numeroase probleme. La douăzeci de ani după înfiinţarea Academiei, secătuirea tezaurului regal şi consecinţele acestui lucru asupra protectoratului oficial constrîng o dată mai mult pe artişti să plece în căutarea de noi clienţi.

Academia găseşte soluţia salvatoare. Deschizîndu-şi în 1667 primul Salon destinat publicului larg, expozanţii vor să dovedească că aprecierea picturii şi achiziţionarea de tablouri nu mai este un privilegiu rezervat Curţii şi prinţilor, ci şi oamenilor de rînd, burgheziei şi claselor mijlocii. Acelaşi proces care se petrecuse la Roma în primul secol, sau la Florenţa în secolul al XV-lea, reînvie în secolul al XVIII-lea la Paris.

Anuarele de curiozităţi din epocă ilustrează faptul că în jurul anilor 1728 numărul colecţionarilor s-a triplat în mai puţin de cincizeci de ani. Dar din moment ce regele nu mai este unicul „stăpîn care să iubească pictura“, artiştii vor fi obligaţi să accepte ca talentul să le fie mereu pus în discuţie şi de oricine.

VULGUL

Din moment ce „publicul“ sau oamenii „din popor“ (cum îi numeşte cu dispreţ autorul unui articol apărut cu ocazia Salonului din 1769) se apucă să vorbească despre pictură, iată-i şi pe ei puşi în discuţie. „Cîţi oameni cu judecată au şi un ochi format, bine exersat, nu dovedesc încă naivitate în această privinţă! Ca să te convingi n-ai decît să urmăreşti în Salon cîteva dintre aceste personaje pline de sine care au pretenţia că-ţi pot explica tablourile fără ajutorul cărţii. Tabloul *Venus deplîngînd dragostea lui Adonis*, de exemplu, a fost considerat, după spusele unuia dintre cei patru critici ai noştri, drept o apoteoză. Într-o zi am fost martorii unei interpretări şi mai absurde. Două femei în vîrstă, două femei din popor, priveau împreună un frumos gobelin

care reprezenta mînia lui Ahile. Se vedea acolo zeiţa Minerva plutind pe un nor şi purtîndu-şi egida. Una dintre femei susţinea că subiectul tapiseriei reprezenta tăierea capului Sfîntului Ioan Botezătorul, şi ca să i-o dovedească i-a arătat capul Meduzei; cealaltă, obligată să cedeze în faţa unui argument atît de evident, a recunoscut că într-adevăr acela era capul Sfîntul Ioan! Altădată, am auzit un „raisonneur“ care lua pe marele preot Simeon drept un pictor din pricină că pieptarul acestuia bătut cu douăsprezece nestemate i se părea a fi o paletă încărcată de culori. Aceste exemple, la care am mai putea adăuga şi multe altele, dovedesc că nu oricine poate să judece în materie de pictură; că cel puţin gloata, care formează ceea ce noi numim publicul, nu ştie să aprecieze. . .“ Marele public, redus la slaba sursă de informaţii difuzate de gazete neilustrate, ignoră totul în materie de artă; învăţămîntul tradiţional limitîndu-se la copiile cîtorva busturi din ipsos, doar o infimă parte din populaţie ştie cine este Poussin, cunoaşte motivul certei dintre Le Brun şi Mignard, are unele noţiuni despre „frumos“ sau despre „sublim“. Succesul popular se explică cu atît mai uşor cu cît pe vremuri nu exista alt spectacol decît acela al străzii plină de tot felul de ciudăţenii, cu dughenele sale şi cu mizeria sa. Amatorii de teatru nu aveau la dispoziţie mai mult de cinci sau şase săli, iar melomanii erau nevoiţi să se mulţumească cu liturghia sau vecerniile cîntate în parohii.

La Salon vizitatorii veneau cu familia, avînd în vedere că spectacolul e gratuit şi fiindcă acolo puteau să se-nghiontească cu persoanele cele mai elegante de la Curte. În zilele ploioase, îmbulzeala fiind de nedescris, porţile trebuiau închise cu două ore mai devreme. Însă, pentru această gloată aceste scene mitologice, aceste victorii şi aceste alteţe deghizate în divinităţi rustice rămîn încă lucruri ireale şi adesea de neînţeles.

Criticilor de artă le revine rolul demistificării acestui spectacol care are loc în „templul Frumosului“, ei trebuie să atragă atenţia asupra acestor

pictori și sculptori, să judece calitatea operelor lor, pe scurt, să fie mijlocitori între pictori și spectatori.

Critica va trebui de asemenea să-și găsească rațiunea de a fi, favorizînd adesea în silă speculația operelor de artă.

În vreme ce în secolele trecute papa și prinții cumpărau pictură fără spirit mercantil, burghezii, acești noi clienți vor considera repede și fără scrupule încă de la sfîrșitul secolului al XVI-lea, că achiziția unei opere de artă este o întreprindere speculativă.

Dar din momentul în care cumpărau o operă de artă cu gîndul de-a o revinde cu beneficii, ei simțeau nevoia să se lămurească asupra a ceea ce considerau un bun plasament. De aceea din articolele criticilor, acești „amatori" se străduiesc să descopere genul de informații pe care le spicuiseră deja în *Le Journal du commerce* sau în mercurialele specializate în prețul materiilor prime sau al produselor manufacturate.

La intrarea Salonului din 1736, negustorii ambulanți oferă vizitatorilor mici broșuri redactate de către anonimi. În 1746, Lafont de Saint-Yenne, în ale sale *Réflexions sur la peinture à l'occasion du Salon*, „protestează" împotriva atacurilor la care sînt supuși criticii, respingînd părerea celor care afirmau „că este absolut necesar să profesezi o artă pentru a vorbi cu competență despre ea și a avea curajul să-i subliniezi defectele". El susține că „în gura acestor oameni fermi și imparțiali care compun publicul și care nu sînt legați de autori nici prin relații de rudenie, nici de prietenie și nici profesionale, putem găsi limbajul societății".

Lucrarea, un fel de ghid informativ, pricinuiește vii reacții. Artiștii, puțin obișnuiți să fie astfel criticați, în afara cercurilor de inițiați privesc rău lucrurile.

Lafont de Saint-Yenne, ca și Diderot mai tîrziu, afirmă nu numai că este absolut indispensabil să lămurești opinia publică asupra problemelor

artei, dar că trebuie să te exprimi și într-un limbaj familiar.

DIDEROT

Pentru a răspunde dorinței baronului Grimm și pentru a le include în lucrarea *Correspondance littéraire, philosophique et critique*, Diderot întreprinde tipărirea reflecțiilor sale inspirate de vizitarea Saloanelor: „Iată cu aproximație ceea ce mi-ați cerut, scrie el în prealabil corespondentului său. Doresc să puteți profita de pe urma lor. Multe tablouri, dragul meu, multe tablouri proaste! Îmi place să laud. Sînt fericit cînd pot admira. Nu voiam decît să fiu fericit și să admir". În ansamblu, limbajul acestor texte scrise între anii 1759 și 1781, este viu și familiar. Dacă criticul este constrîns, prin forța lucrurilor, să întrebuințeze un jargon tehnic, el îl împrumută de la specialiști, recunoscîndu-și incompetența. Diderot păstrează contactul cu pictorii și sculptorii, la ale căror păreri apelează mereu. În iulie 1767, în ajunul deschiderii Salonului, el îi scrie lui Falconet: „Cine va putea să vă înlocuiască pe lîngă mine? Cine oare îmi va indica cu degetul părțile izbutite, părțile slabe?" Nu șovăie să mărturisească faptul că nu știe să țină un creion în mînă; dar n-o face, oare, cu intenția de a-i lua puțin peste picior pe Caylus și pe acei amatori care afirmau că aprecierea picturii este un privilegiu rezervat numai celor care au învățat desenul? Această problemă a „criticului artist" îl preocupă pe Diderot: „Nu mă pricep la desen, și aceasta este latura prin care artistul se apără contra scriitorului"; și, în mod curios, conchide: „Tare mă tem că nici ceilalți nu se pricep mai bine decît mine la desen; noi nu putem vedea niciodată un nud; religia și climatul se opun".

Pentru Diderot, important înainte de toate este să ajuți publicul să vadă. Preocupat de realism el identifică arta pictorului cu aceea a regizorului. Își bate joc de Jason: „Acest imbecil atacă cu

sabia o nălucă ce zboară în aer și care nu-i la îndemîna sa"; și scrie, referitor la pînza lui „X": „Ce Medee teatrală! Nici o urmă de sînge pe brațele sale; nici o răvășire; nici o spaimă. Privești. Ești uimit și rămîi rece".

Avid de spectacole, Diderot îi reproșează lui Pierre că în *Tăierea capului sfîntului Ioan Botezătorul* nu a arătat sîngele care ar fi trebuit să „curgă de-a lungul brațului călăului(...). Îmi plac mult tablourile de acest gen, de la care întorci capul, cu condiția să-l întorci din cauza groazei și nu din dezgust".

Cînd analizează pe *Orfeu* al lui Jean Restout, el vorbește ca și criticii noștri de teatru sau de cinema cînd apreciază talentul unui director de scenă după felul în care și-a dirijat actorii. „Pluto și Proserpina sînt meschini, n-au nici un pic de măreție".

Despre modele, se exprimă ca și cum ar fi vorba de figuranți. „În mijloc, un bolnav stînd pe jos produce impresie; adevărat însă că e viguros și gras, iar Doamna Sophie are dreptate cînd spune că dacă-i bolnav probabil că suferă de vreo bătătură la picior". Nici decorul nu-i scapă atenției. „De ce oare Alpii sînt informi, fără detaliu clar, verzui și învăluiți în ceață..."[1] „Pajiștea aceasta e prea verde și iarba prea moale; această peșteră pare mai degrabă cuibul a doi amanți fericiți, decît azilul unei femei îndurerate și pocăite"[2].

Diderot care nu șovăie să-și schimbe părerea explică cauzele acestor schimbări de atitudine. Cu prilejul Salonului din 1761, enervat de „pastoralele" lui Boucher, el scrie: „Acest om are totul cu excepția veridicității... Unde naiba s-au mai văzut păstori îmbrăcați atît de elegant și de luxos?" În cele din urmă însă, vrăjit de arta artistului, conchide: „Ce tapaj de obiecte disparate! Îi simți toată absurditatea; și cu toate acestea nu te poți dezlipi de tablou. Te atrage. Revii mereu la el.

[1] *Salonul din 1763* „Vernet"
[2] *Salonul din 1761* „Carle Van Loo"

Este un viciu plăcut, este o extravaganță atît de inimitabilă și atît de rară...[1]

Îndată, Curtea, apoi întreg orașul repetă împreună cu Diderot că Challe e un mediocru și se extaziază în fața *Borcanului cu măsline* al lui Chardin, despre care tocmai scrisese: „Dacă mi-aș destina copilul picturii, iată tabloul pe care l-aș cumpăra... Copiază-mi asta, i-aș spune, copiază-l mereu".[2]

Diderot nu se simte deloc jenat cînd se contrazice de la un salon la altul. Nu artistul îl interesează, ci opera sa în continuă transformare. Despre Chardin, scrie în 1761: „E multă vreme de cînd acest pictor n-a mai terminat ceva; nu se mai străduiește să facă mîini și picioare". În 1767, conchide cu melancolie: „Cel mai mare magician al nostru se duce".

Artiștilor căpătuiți, Diderot li se adresează fără mănuși: „D-voastră sînteți bogat, domnule Pierre; puteți, fără ca lucrul acesta să vă stingherească, să faceți rost de modele frumoase; dumneavoastră nu așteptați banii pentru un tablou ca să vă plătiți chiria" și judecata cade fără curțare: „Pe Pierre nu-l mai putem socoti printre artiștii noștri buni".

Acestei clientele burgheze care înțelege mai bine pictura în clipa în care îi poate aprecia calitatea după criteriile care îi sînt familiare, el îi vorbește în ludovici de aur... Trebuie cumpărate pînze de Chardin: „Un om deștept care cunoaște teoria artei sale, care pictează într-o manieră proprie... tablourile sale vor fi într-o zi căutate". „Domnule Vien, ați făcut niște tablouri încîntătoare... De ce nu sînt posesorul măcar al celui mai slab dintre ele, l-aș privi adesea, iar după moartea d-voastră o să fie acoperit cu aur".

Diderot și enciclopediștii, după ce denunță modul în care bisericile se serviseră de artă pentru a înșela masele, își întorc arma împotriva adversarilor lor. Cu treizeci de ani înainte de Revoluție referindu-se la: *„Căsătoria Fecioarei"* expus de că-

[1] *Salonul din 1761* „Pastorales et paysages de Boucher"
[2] *Salonul din 1763* „Chardin"

tre Deshays la Salonul din 1763, Diderot are curajul să scrie că crimele pe care nebunia lui Cristos le-a comis şi le comite sînt tot atît de mari drame", şi că „nici o religie nu a fost atît de bogată în crime cum a fost creştinismul; de la omorîrea lui Abel pînă la supliciul lui Calas, nu există nici un rînd din istoria sa care să nu fie însîngerat". Şi tot în legătură cu acelaşi tablou el conchide: „Cristos are aerul unui vrăjitor prost dispus. Nu înţeleg de ce, căci afacerea i-a reuşit".

Saloanele lui Diderot aparţin unui gen literar nou, ele nu seamănă nici cu *Vieţile* lui Vasari, nici cu *Balanţa pictorilor* de Roger de Piles, nici cu lucrările lui Félibien, nici cu broşurile anonime, tipărite foarte adesea „pe cheltuiala" pictorului (acest gen de literatură, de autosatisfacţie, apare în jurul anilor 1730). Concepută pentru difuzare, *La Gazette* a lui Grimm nu era destinată totuşi decît unui cerc restrîns de „preţioşi" care frecventau curţile europene. În zilele care urmau deschiderii Salonului, Diderot îşi încredinţa textul unor copişti.

CRITICA ÎN LIBERTATE

Succesul obţinut de *Saloane* aţîţă verva gazetăraşilor. În ziua vernisajului, crainicii instalaţi la intrarea Luvrului oferă broşuri cu titluri hazlii şi îmbietoare, pretinzînd că în cele treizeci sau patruzeci de pagini dezvăluie secretele artei.

Numai într-un singur an (1781) au fost recenzate o duzină de lucrări, editate, majoritatea, în mod clandestin: *Pourquoi ou l'ami des artistes*, *La Vérité critique*, *La Muette qui parle au Salon*, *Rafle de sept*. Unele, cum ar fi *La Peinturomanie*, sau *Cassandre au Salon*, împrumută un aspect teatral. Tonul acestei literaturi invective în care un umor adesea feroce ia locul făţărniciei, procedeu rezervat pînă atunci certurilor dintre scriitori, încîntă publicul. Autorul articolului *La verité critique* afirmă că „Roslin se distinge în arta de a reproduce stofele şi c-ar putea fi un mare

pictor dacă natura n-ar fi decît draperie". Acelaşi îl atacă pe Parrocel: „Toată lumea deplînge soarta pescuitului miraculos; se spune că d-voastră sînteţi autorul. Cu atît mai rău, domnule, acesta nu face nici un miracol la Salon".

Gazetăraşii, nemulţumiţi să judece pictorii, se sfîşie între ei. Autorul anonim al pamfletului de douăzeci şi trei de pagini, intitulat *Rafle de sept* scrie: „Deja şapte critici, fără să le mai punem la socoteală pe cele care mai ameninţă încă Salonul! Ce furie! ce îndîrjire care, din fericire, nu va fi dăunătoare artiştilor! Piaţa şi bulevardele s-au adunat ca să-i inspire pe cei mai mulţi dintre autorii care şi-au scris articolele cu delicateţea şi gustul specific acestor două locuri".

Scriitorii care la început se mulţumeau să desprindă sensul scenelor mitologice sau religioase şi apoi să aprecieze calitatea interpretării artistice, nu mai şovăie acum să pună în discuţie cunoştinţele tehnice ale artistului.

Neobişnuiţi să fie astfel maltrataţi, pictorii care expun la salon se plîng că sînt „expuşi fiarelor" şi „sfîşiaţi". Diderot, enervat de mediocritatea tonului şi de josnicia unor atacuri, li se raliază. Devine purtătorul lor de cuvînt, îşi dozează criticile. „Cînd mă gîndesc la suferinţa morală pe care critica mea ar provoca-o unui mare număr de artişti care nu merită să fie atît de crud pedepsiţi pentru faptul că şi-au dat atîta inutilă strădanie să ne cîştige admiraţia, aş fi profund mîhnit dacă ar apărea."

Cîţiva anonimi i se alătură lui Diderot: „Cei care strică hîrtia cu astfel de critici ar trebui să-şi dea seama că un tablou bun este cu mult deasupra slabei lor elocinţe, şi că e nevoie de mult talent şi pricepere pentru a realiza unul care să se preteze măcar la o critică dreaptă; că pentru a observa greşelile unor oameni respectabili trebuie să fim plini de înţelegere şi delicateţe".[1]

Artiştii care se credeau protejaţi de Academie sau de corporaţie se plîng, unii regelui, ceilalţi su-

[1] *La Muette qui parle au Salon*

perintendentului sau chiar poliţiei. La 17 septembrie 1748, Lenormand de Tournehem, superintendentul beleartelor, scrie: „Sînt tare supărat că nişte prostii de felul celor debitate în cărţile imprimate fără autorizaţie pot să-i amărască într-atîta pe pictorii noştri. Cel mai bun răspuns pe care ei ar trebui să-l dea ar fi să le nesocotească". Academia se adresează locotenentului de poliţie. A fost emisă o ordonanţă care îi obligă pe aceşti scribi să-şi semneze lucrările. Degeaba! Pamfletele publicate în cartierul Bastiliei vor apărea şi de aici înainte precedate de o pagină de titlu în care se precizează că tipărirea a avut loc la Geneva, Londra, Florenţa, Neuf-Châtel sau la Haga.

În 1767 Boucher, Greuze şi La Tour, în semn de protest, refuză să mai expună: „Nimic surprinzător! Asta înseamnă că n-au nimic de arătat" insinuează calomniatorii.

Pentru a-i linişti pe pictori, Cochin, într-o scrisoare datată din 17 septembrie 1765, afirmă că locotenentul de poliţie, înainte de a-şi da avizul pentru „bunul de imprimat" va cere pe viitor să citească probele. Se pune sechestru pe cărţi... Pierdere de vreme: în anul care urmează victimele cenzurii expediază cititorilor note scrise de mînă destinate să completeze textele mutilate. La 18 octombrie 1779, domnul d'Angivillier se plînge într-o scrisoare adresată Domnului de Sauvigny: „Am fost hărţuit anul acesta de o puzderie de broşuri şi manuscrise cu privire la Salon". Şi încheie oarecum dezabuzat: „Totuşi n-am crezut că trebuie să mă opun la tipărirea lor, din motive uşor de înţeles", iar la 21 octombrie 1783, domnul Lenoir, locotenent de poliţie, îi scrie domnului d'Angivillier: „Sub pretextul libertăţii, persoanele care fac lucrul acesta (tipografii) nu sînt deloc inspectaţi. Ei abuzează de tipografiile lor şi dacă nu se va face ordine acolo, pildele pe care le-am văzut — şi care n-au fost urmate de nici o pedeapsă exemplară — vor da ocazie la excese dăunătoare onoarei şi liniştii cetăţenilor".

Aceste incidente, în aparenţă minore, sînt deosebit de semnificative. În ajunul Revoluţiei, artiştii

pătrunşi de vechiul spirit corporativ adoptă faţă de critică atitudinea cea mai retrogradă. Ideea punerii în discuţie a talentului lor îi umple de groază. Pentru cîteva rînduri supărătoare ei strigă după ajutor, alertează locotenentul de poliţie, dar, lucru curios, acesta le răspunde că „nu se poate opune apariţiei pamfletelor din motive uşor de înţeles" şi că n-are nici o putere împotriva acestor oameni care „se bucură de libertate". Un astfel de răspuns ne arată destul de clar decăderea puterii; în anii care preced cucerirea Bastiliei, înalţii funcţionari se spală pe mîini. Puterea Monarhiei ca şi aceea a Academiei şi a contemporanilor este atacată; ordonanţele devin inaplicabile.

Succesul acestei literaturi ilustrează gradul crescînd al interesului pentru curiozitate. Desfătarea cu opere de artă nu mai este, ca în secolele trecute, rezervată doar unei elite sociale. Acest gust pentru pictură se răspîndeşte atît de mult printre Parizieni, încît li se întîmplă să-şi manifeste entuziasmul în termeni gastronomici. Într-o plachetă dedicată Salonului din 1753, Lacombe, privind un tablou de Carle van Loo, exclamă: „Ce delicioasă şi picantă bucăţică!" Un altul, privind coapsele unei domnişoare pictată de Boucher, îşi traduce fantasmele lăsînd să-i scape: „cu toate că sînt cam «grăsuţe», tare le-aş mai «crontăni»". Începînd cu a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, librarii pun în vînzare ghidul lui J. B. Descamps, pictor al regelui, destinat oamenilor care fac călătorii de plăcere. Turiştii dornici să viziteze Flandra şi Brabantul nu vor scăpa ocazia să nu admire capodoperele care împodobesc palatele şi bisericile. Lucrarea aceasta este strămoşul ghidurilor noastre de călătorie. Autorul dă indicaţii asupra stării drumurilor; se răzvrăteşte împotriva faptului că „valeţii trag perdelele care acoperă tablourile", în momentul cînd te apropii de ele, dacă „nu plăteşti taxa fixată de ei".

Bogăţiile artistice ale fiecărei cetăţi sînt descrise şi criticate; la sfîrşitul lucrării figurează cîteva informaţii amănunţite asupra orarelor şi a modalităţilor de transport: „La orele 7 dimineaţa în fie-

care zi pleacă de aci o barcă sau un vaporaş către Dunkerque, care trece prin Watten şi ajunge seara. ... Un poştalion pleacă de două ori pe săptămînă la Paris, trecînd prin Béthune, Arras etc. Diligenţa pentru Lille ajunge acolo într-o zi".

MEDIOCRITATEA

În timpul Revoluţiei şi al Directoratului, literatura artistică degenerează într-o beţie de cuvinte foarte la modă. Zmîngălitorii de hîrtie împrumută numele unor personaje de comedie şi vodeviluri, „Arlequin", „Cassandra", „Gaspard priceputul", sau „Mayeux la muzeu", exprimîndu-se prin intermediul cupletelor sau agrementînd cu gravuri după tablourile expuse la Salon unele texte lipsite de interes.

Dorinţa lui Napoleon de a judeca pictura în raport cu sprijinul pe care aceasta îl putea aduce propagandei sale, vigilenţa unei poliţii deosebit de represive, taie oricui pofta de a mai contesta talentul pictorilor oficiali. Mai mult, societatea „la putere", lipsită de modestie, cel puţin faţă de arte, consideră că este foarte capabilă să aprecieze calitatea unei opere şi să măsoare talentul autorului. D-na Moreau, nevasta unui vechil îmbogăţit, murmură că are „un simţ al artelor atît de profund şi de delicat, încît Dl. Schiner (un tînăr pictor de douăzeci şi cinci de ani pe care negustorii îl umpleau de aur şi pe care Napoleon îl făcuse cavaler al Legiunii de onoare pe cîmpul său de luptă) m-a rugat să vin, cînd tabloul va fi terminat, să-mi dau părerea".[1]

Pentru această societate strîns legată de valorile simpliste cum ar fi averea, sau Legiunea de onoare, medaliile de aur sînt dovezi indiscutabile ale talentului.

Cînd evocă lumea picturii — şi o face destul de des — Balzac nu pare niciodată preocupat de probleme estetice; şcoli, stiluri, declinul clasicismului, naşterea picturii romantice, toate acestea îi sînt indiferente. În romanele sale cititorii nu se interesează decît despre strădaniile depuse de aceşti boemi de a se integra societăţii burgheze şi despre reacţiile acesteia în faţa acestor personaje greu de definit.

[1] H. de Balzac, *Un début dans la vie*.

Tonul criticii a devenit blînd. „Frumosul" rămîne încă valabil, dar critica apreciază mai ales genul nobil şi moravurile simple.

După Töpffer[1] bunul simţ trebuie să ghideze critica: „Nu sînt rafinat în materie şi nici un mare cunoscător de tablouri prin cunoştinţe şi studiu, dar îmi place mult să spun ceea ce gîndesc... Vizitînd mai de mult oraşul Paris, am văzut cele mai nobile tablouri făcînd parte din cele mai nobile genuri, *Horaţii, Sabinele, Leonidas;* toate acestea mi-au părut tot atît de nobile ca şi eroii unei mari opere; ei bine, aş fi dat bucuros toată această nobleţe în schimbul unui grăunte de adevăr în plus, sau al unui grăunte de afecţiune în minus". Töpffer se răzvrăteşte împotriva mascaradelor antice, atît de dragi elevilor lui David şi ai lui Girodet-Trioson. „Istorie, moravuri, antichitate, trebuie să le cunoşti pe toate. Şi, Doamne, este mult prea mult pentru căpăţîna vulgului, şi adesea chiar pentru a însuşi pictorului ... Această tunică este oare greacă sau romană, habar n-am şi nici nu-mi pasă".

Töpffer deplînge înfumurarea unor amatori care se pretind specialişti în frumuseţe, „aceşti oameni care atribuie subtilitatea celor mai simple lucruri, voind cu orice preţ să pară că înţeleg sau văd mai mult sau mai altfel decît ceilalţi", care vor „să ne convingă că numai ei se pricep să aprecieze calităţile şi defectele unui tablou. În acest scop ei folosesc nu ştiu ce idiom rafinat; reflexe, clarobscur, tuşă, armonie şi alţi termeni tot atît de goi pe cît de răsunători".

Între anii 1780 şi primele bătălii romantice, arta este în fierbere; romanilor în togă le ur-

[1] Părerea lui Pierre Gétroz despre tablourile expoziţiei de la Geneva din anul de graţie 1826.

mează trubadurii în pantaloni strînși pe corp. Critica rămîne fidelă modei antice, cu alte cuvinte este plină de rîvnă în redarea monumentalului și chițibușară în redarea amănuntului. Pictorii oficiali, tari pe poziție din cauza sprijinului acordat de regim, nu suportă nici cea mai mică observație. Dacă-i atragi atenția că nu-și dă întotdeauna osteneala să picteze cît mai vizibil numerele regimentelor pe calpacul ofițerilor, Gros tună și fulgeră; iar în 1804 pictorul Dubost nu pregetă să-l provoace la duel pe criticul Despage, autorul unui articol considerat defavorabil.

În zilele următoare evenimentelor din Iulie, mărirea tirajului cotidienelor îi determină pe artiști să caute prietenia directorilor de ziare. La Salonul din 1832, ca din întîmplare, portretele nevestelor a trei redactori-șefi tronează pe pereți. Opinia criticului de serviciu va ține seama de acest lucru. Dările de seamă întinzîndu-se pe spațiul a zece numere, descriu, sală cu sală, două mii de tablouri și de desene, fără să mai punem la socoteală sculpturile. În fiecare dimineață, cu creionul în mînă, expozanții socotesc de cîte ori le este citat numele, măsurînd intensitatea adjectivelor, trîmbițîndu-le sau supărîndu-se dacă acestea li se par prea seci.

În ciuda succesului crescînd, aspectul general al Saloanelor, exceptînd cîteva capodopere de Ingres, Delacroix, Corot, se prezintă jalnic. Thoré Burger în articolul său referitor la Salonul din 1845, declară: „Astăzi pictura franceză este dezorganizată și dezorientată, lăsată la voia fanteziei individuale".

Cu toate aceste observații dezabuzate, Parisul este încă privilegiat în raport cu Roma sau Londra; dovadă articolul din *Examiner:* „La Paris, critica de artă este, sub toate raporturile, mult mai avansată decît la noi. În prea multe din ziarele noastre cronicile privind expozițiile de la Royal Academy, nu sînt mai bune decît un proces verbal elogios..." „... Expoziția noastră se prezintă slab, cu mult sub nivelul celor vizionate în ultimii cinci ani, iar publicul crede nu numai

din spusele prințului de Galles, dar chiar din informațiile presei, că este egală cu cele precedente. Aceasta este adevărata și deplorabila cauză a decadenței noastre artistice. Un fel de îngăduință banală înlocuiește o cenzură vie iar criticii sînt ori incapabili să semnaleze și să condamne slăbiciunea nativă a stilului nostru și educația insuficientă a artiștilor noștri ori indiferenți pentru a le mai arăta".

Răsunetul pe care-l au articolele de critică incită presa să vorbească nu numai despre opere, dar și despre autorii lor. Prin urzeala pînzei, se caută din ce în ce mai mult să se întrezărească profilul artistului. Aceste noi procedee, prefigurare a presei de senzație, nu sînt pe placul conformiștilor. E. Delaborde, indignat, scrie: „Nu pretindem că în examinarea unui talent, trebuie să izolăm neapărat omul de operele sale, și să nu ținem seama decît de acestea. O intuire a caracterului artistului, o apreciere sumară a deprinderilor sale morale și doar pînă la un anumit moment al vieții ar putea fi adăugată cu folos la studiul operelor; dar, a-i da în vileag slăbiciunile, lipsa de control în vorbire sau în comportare, a dezvălui nu tainele operelor care aparțin tuturora, ci tainele vieții intime care sînt numai ale lui, aceasta înseamnă a exagera, fără folos pentru nimeni, dreptul de a judeca și responsabilitatea oamenilor puși în discuție".

Les propos d'atelier de pictorul Couture sînt și mai violente: „Începînd din 1830 și pînă în zilele noastre critica modernă a fost nefastă. Ea a adus la disperare o seamă de mari talente fiind mereu dușmănoasă față de cei care reușeau prin propriul merit și fără concursul ei. Incultă și neroadă, apologetică fără convingere, distruge azi ceea ce ridicase în slavă ieri. Foiletoniștii se serveau întotdeauna de un idol, creat de ei, pentru a ataca reputațiile legitim cucerite (...). Criticul modern e aproape întotdeauna un declasat al literaturii sau al burgheziei: incapabil de a produce cu adevărat, sau de a se consacra unei îndeletniciri onorabile, se face critic de artă (...).

Astăzi le putem spune acestor judecători incompetenţi „n-aveţi calitatea de a ne judeca; sînteţi liberi să spuneţi lumii întregi că vă place sau nu un tablou, dar a da sfaturi sau a lua, cu alte cuvinte, penelul pictorului şi a-l dirija, a vorbi despre pastă, clarobscur, stil, colorit, desen, acest lucru vă este interzis: dv. nu aveţi cunoştinţe de specialitate şi folosiţi aceşti termeni consacraţi ca nişte adevărate maimuţe".

Din nefericire, autorul acestor rînduri se vrea şi el critic. Binevoitor în privinţa lui Delacroix, admite că „va dăinui prin multe din operele sale", dar mai adaugă: „nu este un maestru ci un talent dintre cele mai interesante".

Unele cronici redactate de marii scriitori sau polemişti talentaţi ca Alfred de Musset, Alexandre Dumas sau Edmond About, plictisite de a fi reflexul palid al unor opinii lipsite de gust, avînd în faţă o pictură clorotică, şi istovite de a fi alergat timp de două secole în căutarea acestui mit inexistent, „frumosul", sînt adesea crude. Chiar şi Ingres, în culmea gloriei sale, nu este cruţat. Suportînd greu criticile, pretindea că furia îi era domolită de compătimire, şi se îneca într-un dispreţ plin de dezgust, ceea ce nu-l împiedica să devoreze presa a doua zi după vernisaj.

În urma unui articol veninos, privitor la tabloul *Martiriul Sfîntului Symphorien* se spune că Ingres a înşfăcat un creion zbierînd: „Iată cum îl văd eu". În cîteva secunde el schiţă un personaj răsturnat în fotoliu cu picioarele cocoţate pe consola căminului; într-o mînă ţinea o ţigară de foi iar cu cealaltă flutura nişte hîrtii. „Uitaţi-vă, strigă pictorul, iată modul în care aceşti domni se îndeletnicesc cu studiile estetice care dau atîta aplomb judecăţilor lor!" În josul schiţei Ingres scrisese: gazetarul!

Alphonse Karr, amestecînd şovinismul cu estetica, susţine că dacă ar fi obligat să-şi dea părerea asupra calităţii unui tablou reprezentînd o bătălie, l-ar găsi cu totul vrednic de stimă dacă

scena ar releva invincibilitatea şi curajul francezilor.

Saloanele domnului Edmond About reliefează lipsa de sensibilitate şi de perspicacitate ale unui autor de altfel plin de spirit. Pentru el, „Manet e un ratat şi pictura sa miroase a bălegar". „Delacroix n-a produs decît un şir de orori... Corot nu ştie să deseneze...". Doar Bouguereau, susţine el, este artistul cel mai complet din generaţia sa.

Au trebuit să treacă ani pentru ca Delacroix, Millet şi Daumier să găsească în cele din urmă cîţiva tineri hotărîţi să se alăture destinelor lor.

BAUDELAIRE

Declarînd în primul său *Salon* din 1855 că „Dl. Delacroix este cu siguranţă pictorul cel mai original al timpurilor vechi şi moderne", Baudelaire foloseşte un limbaj simplu şi curajos; el este unul din acei oameni despre care Thibaudet zicea că: „adevăraţii interpreţi ai picturii nu vor fi pictorii ci scriitorii, la fel cum cei care transpuneau teologia în sculptură în Evul Mediu erau sculptori şi nu teologi. Baudelaire nu numai că reia temele lui Filostrat cel Bătrîn, Félibien, Roger de Piles, abatele Dubos, Dufresnoy, recomandînd pictorilor să nu uite nici o clipă să se pătrundă de spiritul poetic, dar mai mult, îi sfătuieşte să părăsească ghetto-ul în care s-au închis de secole, socotindu-se la rîndul lor „profeţi".

Dezamăgit şi descurajat de atacurile a căror ţintă fusese pînă atunci, Delacroix îşi recapătă încrederea. Rămîne uluit văzînd ce influenţă poate avea un „mare critic".

La 14 april 1853, el scrie: „Într-adevăr e de necrezut şi, în ceea ce mă priveşte, nu înţeleg nimic. Se pare că în momentul de faţă picturile mele au devenit o noutate de curînd descoperită şi că amatorii, după ce m-au dispreţuit, mă vor îmbogăţi".

Mai tîrziu, la sfîrşitul Salonului din 1859, — Salon dezastruos pentru Delacroix — îi scrie lui Baudelaire[1]: „Cum v-aş putea mulţumi mai demn pentru această nouă dovadă de prietenie? Dv. veniţi în ajutorul meu atunci cînd sînt maltratat şi ponegrit de un număr destul de mare de critici serioşi, sau consideraţi ca atare. Aceşti domni nu vor decît tablouri mari iar eu, pur şi simplu, n-am trimis decît ce terminasem, fără să iau stînjenul şi să verific dacă pînzele corespund lungimilor prescrise pentru a cuceri posteritatea la care mă îndoiesc că aceşti domni m-ar fi ajutat să ajung. Avînd însă norocul să vă fiu pe plac, uit de mustrările lor".

Baudelaire înfierează atît creatorii cît şi diletanţii: „Timpul unui Michelangelo, Rafael, Leonardo da Vinci (...) a trecut de mult (...), nivelul intelectual al artiştilor a scăzut în mod deosebit (...). Ar fi normal să le pretindem să se intereseze ceva mai mult de religie, poezie şi ştiinţă".

El se revoltă contra acestor jalnici specialişti: „simpli muncitori, unii ştiind să confecţioneze figuri academice, alţii fructe şi alţii animale". Îşi proclamă pasiunea pentru modernitate: „Eroismul vieţii moderne ne învăluie şi ne zoreşte"[2].

Baudelaire n-a fost singurul, dar a fost cel mai mare. Trei sute de ani după Leonardo da Vinci el readuce în discuţie tot sistemul care guvernează lumea artelor.

PREMISELE DIVORŢULUI

În decursul secolelor s-a întîmplat ca cei vechi să se opună celor moderni, iar realiştii adepţilor „frumosului" — dar era vorba de certuri de grup sau de preţioşi în care nu se putea amesteca omul de pe stradă. Acesta, la vederea pînzelor expuse în biserici sau în salonul pătrat de la Luvru, nu

[1] 17 iunie 1859

[2] C. Baudelaire, *Le Salon de 1855*

avea niciodată impresia că nu le înţelege. Ochii şi inima sa reacţionau natural fără să fie necesar să-şi pună în cauză facultăţile intelectuale. El îşi exprima sentimentele cu uşurinţă. Respectul faţă de talentul artistului era în funcţie de asemănarea operei cu modelul, sau de grija pe care acesta o avusese să respecte textele sfinte.

De la Cimabue la Giotto, de la Rubens la Delacroix, pictura evoluase şi progresase fără revoluţie, iar dacă unii învinuiseră altădată pe Tintoretto sau pe El Greco că ar fi deformat corpul uman, sau dacă alţii susţinuseră că *Bethsabeea* lui Rembrandt era „ameţitoare" sau că *Băutorul* lui Frans Hals era vulgar, nimeni n-ar fi putut pretinde că „nu înţelege" *Înmormîntarea contelui d'Orgaz*, *Bethsabeea* sau *Bătrînii de la Ospiciul din Haarlem*. Chiar şi simbolurile practicate de către ermeticii Renaşterii: coasa, clepsidra, capul de mort, taurul, reprezentau mai degrabă nişte imagini decît enigme. La fel se întîmplă şi cu literatura artistică.

Vasari scria despre pictură în termeni simpli; Diderot descrie: *Logodnica din sat* fără nici o afectare: „Mama este o ţărancă cumsecade care se apropie de şaizeci de ani, dar este sănătoasă" iar cînd analizează pe *Sfînta Ana care o pune pe Fecioară să citească*, Diderot nu vorbeşte în numele estetismului ci al bunului simţ. „Sînt şocat — scrie el — de mîinile împreunate în subiectele inspirate din Istoria veche, sacră sau profană ... mi se pare că gestul împreunării mîinilor nu este nici al vechilor idolatri, nici al evreilor şi nici chiar al primilor creştini". Cînd analizează pictura lui Théodore Rousseau, Baudelaire scrie cu toată simplitatea „că aceasta exprimă o mare melancolie, că artistului îi plac naturile albăstrii ... că are un colorit măreţ fără să fie strălucitor, că totul e dominat de o dragoste adîncă şi gravă pentru natură ... şi că este un pictor naturalist, veşnic antrenat către Ideal". În faţa pînzelor lui Greuze sau ale lui Théodore Rousseau, vizitatorii Salonului din anii

1763 sau 1855 înţeleg intenţiile acestor pictori şi gîndul criticului.

Atîta vreme cît spectatorul aşezat în spatele lui Corot putea să vadă cu un ochi liniştit cum de sub vîrful penelului artistului răsar cheiurile Senei şi palatul Luvrului, aidoma priveliştii admirată de el, raporturile dintre pictor şi privitor erau simple şi fără echivoc. Dar, din clipa în care un Claude Monet, aşezat în faţa aceluiaşi subiect îl redă prin tuşe socotite informe, spectatorul, obişnuit să aprecieze o operă în raport cu originalul, rămîne descumpănit, nu mai înţelege...

Apariţia primelor opere impresioniste stîrneşte imediat reacţii violente. Oamenilor acestora care pictează astfel le lipseşte o doagă sau sînt „nişte mîzgălitori incapabili să deseneze un nud".

Presa oficială îl atacă pe Manet. Curtea imperială spune că *Dejunul pe iarbă* e o oroare. Cea mai mare parte dintre pictori, chiar şi vechii romantici se află în încurcătură în faţa acestui burghez trădător al clasei sale şi distrugător al „frumosului".

David d'Angers, într-o scrisoare adresată lui Manet la 27 mai 1853, se răzvrăteşte împotriva „avalanşei de artişti care prin excentricităţile lor caută să atragă atenţia unui public împotmolit în demoralizanta mocirlă a industrialismului, care derutează şi face din epoca noastră un înspăimîntător Bas-Empire, care apasă asupra întregii Europe". Chiar şi Baudelaire care îl susţinuse pe Manet prin sfaturile sale, e cuprins de neîncredere faţă de aceşti oameni care mai curînd sau mai tîrziu, credea el, vor sfîrşi în naturalism. La 11 mai 1865, poetul scrie lui Manet: „Dv. sînteţi primul vinovat de decrepitudinea artei d-voastră"[1].

Atitudinea lui Théophile Gautier (în cele douăsprezece foiletoane consacrate Salonului el nu va face nici o aluzie la expoziţia organizată de către

[1] Citat extras din Julien Cain, Prefaţă la *Curiosités esthétiques et autres écrits sur l'art*, Hermann, 1968.

„refuzaţi"), este şi ea reţinută. Luările de poziţie ale fraţilor Goncourt sînt şi mai surprinzătoare; după ce dăduseră dovadă, mai ales la începutul carierei lor, de multă perspicacitate — în 1845 afirmă că „Delacroix este visul picturii secolului al XIX-lea" — după ce susţinuseră după aceea, deschis, tînăra şcoală impresionistă, adoptă în cele din urmă o atitudine retrogradă. Miopia celor doi fraţi în legătură cu pictura modernă se va agrava cu vîrsta. În locul lui Monet, Degas, Renoir, ei vor da prioritate lui Hellen, De Nittis sau Rafael...

O atare reacţie din partea unor spirite îndrăgostite şi ele de „modernism" cum era Baudelaire sau Théophile Gautier, ilustrează în ce măsură ochiul fascinat prea multă vreme de acelaşi obiect devine inapt familiarizării cu alte reprezentări ca şi cum imaginea iubită s-ar fi imprimat pe retină pentru totdeauna.

E drept că — dar în fond lucrul acesta n-are nici o importanţă — Baudelaire, ca şi Vasari, Diderot sau fraţii Goncourt s-au înşelat adesea. Marele poet, şi aceasta e fundamental, a fost în cele din urmă primul care a sărbătorit căsătoria mistică dintre artă şi poezie, lucru pe care încă din Antichitate mulţi visau s-o pecetluiască. Cînd scrie: „Acest nu ştiu ce atît de tainic pe care pentru gloria secolului nostru Delacroix l-a întruchipat mai bine decît oricine este invizibilul, infailibilul, visul, nervii, sufletul, pe care artistul le-a redat fără alte mijloace decît conturul şi culoarea", Baudelaire descoperă o nouă manieră de a judeca pictura care nu mai are nimic comun cu viziunea şi verbul de altădată.

Sarcina care revenea începînd din anul 1860 unui mănunchi de ziarişti ferm hotărîţi să înfrunte atitudinea reacţionară a publicului şi a criticii era anevoioasă şi originală; ei vor trebui — şi aceasta se petrece pentru prima oară în istoria artelor — să se interpună temeinic între pictor şi public. Mai bine decît zeloşilor, mai mult decît criticilor, le revenea misiunea de a fi „corectorii" destul de expliciţi şi realmente

capabili să furnizeze amatorilor un fel de dublă vedere: a lor şi a unora ca Manet, Monet sau Renoir.

A doua zi după ce Emile Zola, în vîrstă de abia douăzeci şi şase de ani, scrie în *L'Evénement*, sub pseudonimul Claude: „mărturisesc cinstit că-l voi admira pe dl. Manet, şi declar că nu-mi pasă de pudra d-lui Cabanel", redacţia este invadată de scrisorile cititorilor protestînd contra ideilor revoluţionare manifestate de acest ziarist necunoscut.

Cum acest lucru se mai întîmplase şi în perioada revoluţiei romantice, criticii de artă ai saloanelor de pictură n-au încredere în aceşti agitatori care îşi iau sarcina apărării tinerei şcoli impresioniste. Aţîţat de reaua-voinţă al cărei obiect este, criticul nu va întîrzia să devină un militant „angajat" cum am spune astăzi. Chiar dacă mai tîrziu Zola încearcă o oarecare decepţie în privinţa impresioniştilor, care „sînt incompleţi, ilogici, exageraţi, neputincioşi", nu este mai puţin adevărat că autorul romanului *l'Oeuvre* va lupta pînă la sfîrşitul vieţii sale în favoarea lui Cézanne. Pentru tînăra pictură care, asemenea unei deţinute este mereu acuzată, criticul îşi asumă rolul de avocat şi de polemist. Zola îl apără pe Cézanne împotriva indiferenţei dispreţuitoare şi arţăgoase a contemporanilor săi, aşa cum îl apără şi pe Dreyfus împotriva sectarismului. Cu timpul, prestigiul unuia se va răsfrînge şi asupra celuilalt. Calomniatorii lui Zola admit că el a fost singurul apărător al lui Cézanne, iar Fénéon va rămîne celebru atîta timp cît Seurat va fi preţuit.

A scrie despre pictură devine un lucru atît de complex încît această sarcină va reveni mai degrabă poeţilor, „aceşti ultimi profeţi".

POEŢII

Începînd cu Goethe, Stendhal şi romancierii germani, literatura şi în special poezia sînt strîns legate de artă. Totuşi, despre aceşti mari scriitori

nu se poate spune mai mult decît despre Michelet, Renan, Barrès, Proust, Apollinaire, Breton, Aragon sau Malraux c-au fost critici de artă, ci mai curînd nişte îndrăgostiţi, nişte „iluminaţi" care, în unele momente au simţit nevoia să-şi „precizeze poziţia".

Atenţia este captată mai mult de forma raţionamentului decît de fond. Cuvintele sînt considerate ca fiind importante şi demne de respect mai mult prin felul deosebit de exprimare. Nimeni nu-l va învinui pe Huysmans — chiar se va şi uita — că l-a considerat pe Degas drept un naturalist ilustrînd hidoşenia şi vulgaritatea epocii sale, dar amatorii lui Gustave Moreau nu vor înceta să prindă curaj subliniind identitatea gustului lor cu al d-lui des Esseintes.

Cîţiva critici se cred profeţi, folosind un limbaj adecvat. Ei se deosebesc din ce în ce mai mult de istoricul de artă — unii devenind un fel de preoţi cu misiunea de a răspîndi credinţa pe care o au în cutare sau cutare artist, alţii rezervîndu-şi dreptul de a trata probleme de estetism sau de istoria artei.

Limbajul pretenţios, adesea abscons al unor scriitori simbolişti, dă un ton caraghios şi dificil criticii de artă. Mărturie, surprinzătorul text închinat de către Fénéon unui studiu a lui Degas: „Femei umplu cu şederea lor concurbitantă pe vine găoacea tuburilor: una cu bărbia la piept îşi perie ceafa, alta într-o torsiune care o face să se învîrtească cu braţul lipit de spinare, cu un burete spumos îşi freacă regiunile coccygiene".

Cu cît pictura devine mai ermetică, cu atît critica se va strădui, graţie psihanalizei sau sociologiei, să pătrundă în laboratorul intim al autorului, să descopere pentru care motive preferă el trăsăturile informe, petele multicolore sau întinderile monocrome în locul liniilor clasice, de ce pictorul modern preferă expresiile capabile să reveleze viaţa intimă a modelului în locul măştii umane, ceea ce n-a reuşit să facă Nattier cînd

pictase frumoşii ochi albaştri şi goi ai d-rei Victoire.

Proliferarea, începînd din 1905, a şcolilor şi grupărilor de toate tendinţele, mărind obstacolele care intervin între ochiul spectatorului şi opera pictată, favorizează dezvoltarea unei literaturi de exegeză.

Prietenia care îi lega pe Guillaume Apollinaire şi pe Paul Eluard de Picasso, pe André Breton de Marcel Duchamp tindea să exalte, să sublimeze artistul, dar şi să adîncească şi mai mult prăpastia dintre pictor şi simplul spectator. După dispariţia Salonului, n-au existat niciodată atîtea expoziţii şi bienale, dar, fapt remarcabil, în timp ce mai mult de jumătate din Paris vizita Salonul din 1830, astăzi totalitatea manifestărilor consacrate artei moderne nu interesează nici măcar cinci la sută din populaţia pariziană.[1]

INFLAŢIA

Proliferarea „tendinţelor" îl zăpăceşte pe amator. În fiecare dimineaţă o nouă „speranţă" însoţită de cortegiul său: negustor, critic, amator speculator, încearcă să declanşeze o nouă bătălie a lui Hernani; dar sala goală, sau ocupată de cîţiva tovarăşi rămîne fără ecou. Atelier nu mai există, „şcoală" nici atît, ci numai cîteva grupări care se înnoadă şi se deznoadă mereu. Inflaţia „ismelor" face iluzorie orice tentativă de clasament sau de sinteză. Pentru a putea răspunde cererilor informative şi exigenţelor artiştilor, criticul este constrîns să ofere, după cum spune J. F. Revel, „o reflectare a teoriilor şi a vocabularului estetic cele mai anonime din epocă. În fiecare săptămînă te poţi distra citind articolele criticilor fără să fi vizitat expoziţiile despre care se presupune că ne informează: vei vedea atunci că toate aceste

[1] Numai omagiile rezervate „valorilor certe" sau „care vor urma" ca Bonnard, Van Dongen, Picasso sau Klee, mai atrag încă mulţimea.

articole ar putea fi foarte uşor înlocuite unele cu altele, indiferent de ce artist este vorba şi că comentariul lui Y asupra expoziţiei lui X ar putea, adesea fără nici un inconvenient, să fie schimbat, în urma unei erori de paginaţie, cu comentariul lui X asupra expoziţiei lui Y[1].

Noţiunile de „spaţiu", de „structură", de „sens al universului" sînt ingredientele care intră în mod obişnuit în compoziţia oricărui text tratînd despre un pictor contemporan.

Polemistul denunţă de asemenea pictorii contemporani care nu admit „că talentul sau geniul se pot manifesta sub forme sau stiluri diferite de ale lor", pe creatorul care nu acceptă că şi altă pictură afară de a sa poate să mai placă ... „Prezenţa unui singur nume în text, a unui singur epitet în dezacord cu această unică direcţie este de ajuns să discrediteze brusc, în ochii pictorului, orice studiu consacrat fie lui, fie artei în general". Revel ca şi Paulhan consideră că Fénéon, criticul, şi Seurat, pictorul, sînt aproape unicele exemple cînd „acordul perfect dintre un pictor şi un critic se realizează fără nici o intoleranţă din partea celui dintîi şi fără slugărnicie din partea celui de-al doilea"[2], iar polemistul dezabuzat conchide: „De la începutul acestui secol, a existat, poate, material doar pentru cinci sau şase articole care să aibă o justificare, care să fie necesare sau noi şi care poate că n-au fost scrise. Restul n-au făcut decît să dilueze aceste cinci sau şase articole posibile, încărcînd textul cu tot felul de metafore împrumutate de la psihologia formei, de la budism, de la fizica nucleară sau mai ştiu eu de unde?

„Critica de artă este deci în acelaşi timp inevitabilă şi imposibilă. Ea se dispensează cîteodată de pictură: Bine ar fi ca şi pictura să se poată dispensa din cînd în cînd de ea."

[1] J.-F. Revel, *Contrecensures, La critique d'art peut-elle se passer de la peinture?*, Paris, J-I. Pauvert, 1966.
[2] J.-F. Revel, *op. cit.*

ÎNFORMAȚIA ARTISTICĂ

Înainte de Revoluție, arta și artiștii ocupă un loc infim în informație. Foarte rar redactorii ziarelor sau ai gazetelor acceptă un articol de Dezallier d'Argenville, Lafont de Saint-Yenne sau Caylus. Gazetele se mulțumesc să indice numai data deschiderii Salonului; uneori cronicarul de serviciu relatează cîte o anecdotă. La atît se mărginește darea de seamă. Arta ca și vînătoarea erau, în ochii cronicarilor, o formă de distracție rezervată regilor, celor mari și cîtorva privilegiați. Pentru „le Mercure" mulțimea care umple în fiecare an Salonul este alcătuită mai ales din gură-cască, atrași de spectacolul gratuit.

În 1792 „La Gazette" iese din atitudinea rezervată, acceptînd să se facă purtătoarea de cuvînt a pictorilor novatori. Aceștia din urmă cereau suprimarea juriului și dreptul de-a expune pentru orice cetățean. Ei obținură cîștig de cauză, dar niciodată Salonul n-a fost atît de slab. Pînă la sfîrșitul domniei lui Carol al X-lea, critica de artă este inexistentă.

După revoluția din Iulie, mărirea formatului cotidienelor și interesul manifestat de către cititori pentru Salon, încurajează directorii ziarelor să „umfle" rubricile. Adolphe Thiers își face debutul în ziaristică, scriind despre Saloane în „le Globe" și „le Constitutionnel". Henric Heine prezintă Salonul din 1883; cîteva ziare denunță tendințele conservatoare și davidiene ale gazetelor „Journal des Débats" sau „Revue des Deux Mondes".

Cu ocazia Salonului din 1855, „le Figaro" consacră două articole importante lui Ingres, Vernet, Decamps și Troyon. În iunie expoziția Courbet este obiectul unui lung comentariu. În octombrie sînt precizate raporturile dintre burghezie și pictori.

În urma polemicilor iscate de mișcarea impresionistă și pentru că aceste probleme interesau în mod evident marele public, ziarele consacră rubrici regulate pieții artelor și vînzărilor publice.

Publicitatea artistică își face apariția.[1] Importanța crescîndă a articolelor este în funcție de inflația operelor. Numai pentru Salonul din 1879, criticii, ne spune J. K. Huysmans, au avut de apreciat cam vreo trei sute de tablouri la care s-au mai adăugat o mie șapte sute de acuarele sau desene. Théodore de Banville, în patruzeci de articole succesive, comentează fiecare portret, scenă de gen, natură moartă.

În 1868 apar șase reviste sau ziare, mai mult sau mai puțin specializate, trăind fără subvenții — publicitatea fiind de fapt inexistentă — din abonamente sau din vînzarea cu bucata.

Presa cotidiană și revistele artistice lunare, contribuind la răspîndirea gustului pentru arte în mase, demonstrează că fiecare poate ajunge la cunoașterea istoriei artei și a esteticii. La Paris, la Bruxelles, la Londra, mici cenacluri de simboliști editează reviste lunare în care figurează adesea semnături de prestigiu. Apologeții artelor aplicate, în general mari burghezi, finanțează reviste care proslăvesc demnitatea și importanța artizanatului artistic, cu intenția de a reduce artiștii la situația de lucrători privilegiați, pe care o avuseseră în timpul Renașterii.

Pînă pe la mijlocul secolului al XIX-lea reputația pictorilor se face din om în om, de la o curte la alta, dintr-un oraș într-altul. Trebuiesc luni, cîteodată ani, pentru ca operele lor să ajungă sub ochii limbuților. Către anii 1630 în Germania de Nord sau Noua Anglie se vorbea despre talentul lui Rubens, dar au trebuit să treacă decenii pentru ca una din pînzele sale să străbată frontierele și oceanul.

---

[1] În 1831 apar primele reviste artistice. Mai întîi *Le Musée des familles* care invită cititorii să viziteze atelierele pictorilor la modă; pe urmă Curmer scoate timp de doi ani o revistă de lux *Les Beaux Arts. Artistul* se bucură multă vreme de un mare succes. *Le Bulletin de l'ami des arts* și *Le Bulletin de l'alliance des arts* (1842— 1848), inaugurînd metode noi și foarte moderne, deschid, la sediile lor, cîte un birou de expertiză de vînzare și de schimb de cărți și obiecte de artă.

Astăzi, marile cotidiene, atente la exigențele cititorilor lor, consacră pagini întregi evenimentelor artistice. În 1880 *Le Figaro* nu publică nici un articol de critică — este adevărat însă că suplimentul literar de duminică comentează din cînd în cînd cîte o expoziție — în 1930, același cotidian publică în fiecare săptămînă o pagină rezervată spectacolelor, literaturii, științelor, la care se adaugă regulat o cronică intitulată: „Curierul artelor"; în 1970, cititorul ziarului *Figaro* va avea la dispoziție aproape douăsprezece pagini dedicate aceluiași subiect.

Astăzi, sînt de ajuns două pagini în culori în ziarul *Time* pentru a răspîndi, în mai puțin de o săptămînă, de la strîmtoarea Behring și pînă în Țara de Foc, notorietatea unui artist. Îndată ce terenul este ocupat de ilustrații, grosul trupei intervine. Mii de opere de artă împodobesc buncărul avioanelor intercontinentale înainte de a deveni vedetele expozițiilor itinerante.

În sfîrșit, revistele lunare artistice franceze — bătînd de altfel recordul mondial — numără mai bine de trei sute de mii de cititori.

CRITICA ȘI NEGOȚUL

Din momentul în care opera de artă intră în circuitul obișnuit al negoțului, criticul devine și el, vrînd-nevrînd, un auxiliar al comerțului. Cînd Ludovic al XIV-lea, care a fost în același timp mecena, client, arbitru al gustului și critic oficial al artelor în Franța, declara că „pînzele lui Le Brun, deja apreciate, vor fi și mai mult căutate după moartea artistului", el raționa ca un critic și ca un speculator.

Cînd, la aceeași epocă, de Piles, în a sa *Balance des peintres les plus connus* exaltă talentul lui Danielle da Volterra, Diepembeck, Giuseppe Cesari Salviati, Teste, Vanius și Zuccaro, pronosticurile lui nu sînt mai bune decît ale regelui său, căci cea mai mare parte dintre pictorii citați de el

nu mai sînt astăzi cunoscuți decît de istoricii de artă. Ei sînt, cum ar spune astăzi financiarii „necotabili"; ba și mai rău, autorul, care reflectă gustul epocii sale, nu menționează pe Hieronymus Bosch, Caravaggio, frații Le Nain, Frans Hals, Vermeer, Saenredam, Velázquez. În schimb Diderot triumfă în domeniul previziunilor. Cel care ar fi achiziționat opere lăudate de el în articolele consacrate saloanelor dintre anii 1759—1763, și-ar fi putut alcătui o minunată galerie de tablouri cît și un capital uriaș pentru moștenitori. Printre cei treizeci și cinci de pictori studiați, găsim pe Van Loo, Boucher, Chardin, La Tour, Vernet, de Machy, Drouais, Perroneau și Deshays. Doar pînzele lui Vien („Ele vor fi acoperite cu aur cînd dv. nu veți mai fi") sau *Joseph* a lui Deshays („Dacă mi-ar fi dat să aleg un tablou din Salon, iată pe care l-aș alege") prețuiesc astăzi mult mai puțin decît „greutatea lor în aur".

În 1808, apare o lucrare de critică semnată de un oarecare F.-X. Burtin, destinată „amatorilor de pictură". În prefață, autorul se prezintă ca un simplu critic, mîndru de a-și face cunoscută colecția, dar ceva foarte curios (lucru rar în acea vreme) cînd vorbește despre obiectele de artă, acest amator nu pomenește decît de aur și de argint, deși insistă asupra dezinteresului său. El mărturisește nu fără candoare, că în urma unei conferințe publice ținute la Viena, în care atrăsese atenția auditoriului asupra talentului unui oarecare Duvivier, „celebru peisagist la Viena", „tabloul acestuia a fost cumpărat, cu aplauze, la un preț foarte ridicat pentru Galeria imperială". Identitatea unor previziuni ale autorului cu concluziile unei lucrări a negustorului Lebrun, apărută cu cîțiva ani mai înainte, pare suspectă. Oare Lebrun a încurajat întreprinderea literară a lui Burtin? Iată o chestiune pe care amatorii de fapte diverse ar avea tot interesul s-o clarifice.

Influența criticii asupra negoțului în artă crește o dată cu îmbogățirea burgheziei. Acești negustori, pasionați cititori de mercuriale, bilanțuri și de ziare financiare, după ce urmăriseră îndelung

fluctuațiile importante la care au fost supuse operele de artă, după ce au constatat — fapt neobișnuit — că de mai bine de un secol această marfă, cu toate crizele economice și financiare, este mereu în urcare, cer specialiștilor să-i lămurească asupra fenomenului.

Această misiune informativă, și adesea chiar de intoxicare cum se spune în serviciile de spionaj, îi revine mai întîi presei; dacă criticul își poate adesea revendica onoarea de a fi apărat, în momente grele pe unii artiști care, fără el, s-ar fi scufundat în bezna uitării — nu putem vorbi despre Delacroix sau despre Constantin Guys fără a-l evoca pe Baudelaire — nu e mai puțin adevărat că dacă unii critici nu încetează să arate unor miopi calea norocului, refuză să aibă aur pe mîini. Raymond Cogniat relatează că în ziua cînd s-a deschis subscripția pentru ca tabloul *Olympia* să intre în galeriile naționale, Zola i-a răspuns lui Manet care-l solicitase: „Din principiu nu cumpăr pictură nici chiar pentru Luvru. Faptul că amatorii se sindicalizează pentru a urca prețul unui pictor ale cărui pînze le posedă este un lucru pe care-l înțeleg, dar eu, ca scriitor, mi-am promis să nu mă bag niciodată în astfel de combinații".

Zola, dezinteresat, dă dovadă, nu o dată de o extraordinară perspicacitate: „Pentru că nimeni nu spune, o spun eu, strigînd sus și tare. Sînt atît de convins că dl. Manet va fi unul din maeștrii de mîine, încît cred că aș face o afacere strașnică dacă, avînd avere, aș cumpăra astăzi toate pînzele sale. Peste zece ani, valoarea lor va fi de cincisprezece sau de douăzeci de ori mai mare; în schimb pînzele care astăzi se vînd cu patruzeci de mii de franci nu vor valora nici măcar patruzeci de franci..."[1]

În ciuda voinței sale, criticul favorizează speculația. Zece articole proaste, publicate în ziare de mare tiraj de critici necunoscuți fac mai mult decît elogiile unui mare scriitor publicate într-o

[1] *L'Evénement*, 7 mai 1866

revistă confidențială. In negoțul cu tablouri dacă vorba-i de aur, tăcerea e de plumb.

La 6 martie 1883, Claude Monet scrie: „În ceea ce mă privește, opinia ziarelor mă lasă absolut indiferent. Dar trebuie să recunoaștem că în epoca noastră nu poți face nimic fără presă, și vă declar că dacă acești camarazi despre care îmi vorbiți găsesc că muțenia ziarelor n-are importanță decît pentru mine, vă asigur că vor să-și atragă concursul presei cînd va veni rîndul expoziției lor, căci e un lucru binecunoscut că reclama excită curiozitatea publicului iar în ceea ce mă privește nu există persoană care să nu-mi vorbească despre această muțenie și să nu mă compătimească".

La 7 martie, el adaugă: „Sînt foarte impresionat de această indiferență cu care nu eram obișnuit. Cînd eram criticat în ziare, adesea insultat, mi se spunea că acest lucru dovedea valoarea mea, căci altfel nimeni nu s-ar fi ocupat de mine. Atunci cum să interpretez tăcerea de astăzi? Să nu credeți că aspir să-mi văd numele prin ziare. Sînt cu mult deasupra acestui lucru și nu-mi pasă de opinia presei și de a acestor așa-ziși critici de artă, unii mai proști decît alții. Nu, din punct de vedere artistic faptul acesta nu schimbă nimic, căci îmi cunosc adevărata valoare, și eu sînt mai sever cu mine însumi decît oricine. Dar trebuie să privim lucrurile din punct de vedere comercial... Ar trebui, cu orice preț, să ne asigurăm dinainte concursul presei, căci pînă și amatorii inteligenți sînt sensibili la cel mai mic zgomot pe care-l fac ziarele..."

În ultimă instanță, ceea ce a contribuit la popularitatea lui Cézanne, n-au fost într-atît elogiile lui Zola cît mai degrabă cantitatea de răutăți și invective răspîndite timp de treizeci de ani de către aceia care detestau acest soi de pictură. Interesul publicului pentru artă este în funcție de ce scriu ziarele. Campaniile lui Baudelaire, Zola sau Fénéon în favoarea lui Delacroix, Cézanne sau Seurat, admirația mărturisită public de către André Breton pentru operele lui Gustave Moreau,

Filiger, Magritte sau Brauner vor avea un răsunet adînc pe plan financiar. Reacţie inevitabilă pe care, cu siguranţă, autorul *Nadiei* o privea cu dispreţ.

„Literatura, — scria Paul Valéry, — a devenit stăpîna atotputernică, creatoarea sau distrugătoarea reputaţiilor. Valoarea sau stima acordate unei lucrări de pictură depinde (pentru un timp) de talentul scriitorului care o glorifică sau o distruge. Nu există lucru inform, fleac colorat, anamorfoză arbitrară care să nu poată fi impuse atenţiei, şi chiar admiraţiei, pe cale descriptivă sau explicativă, avînd întotdeauna la bază criteriul (de douăzeci de ori verificat în secolul al XIX-lea) schimbării de opinie care aşază în rîndul capodoperelor lucrarea neînţeleasă şi ridiculizată la început şi care-i multiplică înmiit preţul de vînzare iniţial. În felul acesta biata pictură a căzut pradă metodelor rapide şi rapace ale politicii şi ale Bursei"[1].

AMATORUL GRĂBIT

Nevoia de a fi mai bine informat a dat naştere, acum un secol, la o nouă formă de literatură artistică. Pînă atunci nimeni nu se gîndise — am mai spus-o o dată — să se consacre unui studiu aprofundat privind viaţa pictorilor, sau să se preocupe de raporturile lor cu societatea, fapt considerat lipsit de importanţă. Artiştii înşişi nu credeau în „persoana" lor.

Istoricii de artă erau interesaţi mai degrabă de morală decît de introspecţie. Dacă apreciau opera lui Dürer — ceea ce nu era cazul amatorilor secolului al XVIII-lea — nu se puteau stăpîni, citindu-i jurnalul, să nu critice personajul. Cărţile de artă, care abundă între anii 1680 şi 1750, apăreau într-un format *in-octavo* lipsite în general de ilustraţii şi în care autorul reluînd mereu argumentele lui Félibien, Vasari sau Roger de Piles, rezuma în două sute de pagini istoria picturii a douăzeci şi cinci de secole.

La începutul secolului al XIX-lea, unii curioşi bănuind că înaintea lui Giotto şi Cimabue existaseră pictori tot atît de iluştri, contestă teoriile lui Vasari. În 1808, autorul unei broşuri anonime redactează un catalog cu explicaţii al unei colecţii de tablouri datînd din secolul al XII-lea pînă în secolul al XV-lea.

În 1860, Charles Blanc evidenţiază „uşurinţa cu care au fost scrise în general biografiile artiştilor în secolele XVII şi XVIII . . . Rămîi uimit de caracterul grosolan al erorilor pe care istoricii artei şi le transmit unul altuia fără să clipească, din pricină că au privit, fără să le şi vadă, documentele ce se aflau în toate bibliotecile, şi semnăturile care le săreau în ochi. Pictorii flamanzi şi olandezi în special, studiaţi pentru prima oară cu seriozitate dar incomplet de către Karel Van Mander şi Cornelis de Bio, fură curînd în mod bizar maltrataţi de doi gazetăraşi din Amsterdam, Arnold Houbraken şi Jacob Campo Veyerman care, la cîţiva ani distanţă, le expediară în stil de pamflet biografiile pe care, pentru a asigura vînzarea acestor romane, le umflară cît putură cu anecdote ciudate şi povestiri scabroase".

Relativ la aceasta, cărţile consacrate lui Rembrandt, de exemplu, ne ajută să înţelegem mai bine nu atît viaţa artistului cît mai ales naşterea şi persistenţa unor legende; timp de o sută cincizeci de ani de la moartea sa, pictorul pînzei *Rondul de noapte* are o foarte proastă reputaţie. Biografii săi îl descriu ca pe un om viclean, nesăţios, gata la orice fel de compromisuri pentru a încasa cîţiva florini. În 1838, vizitatorii Salonului se îmbulzeau în faţa unei pînze intitulate *Moartea lui Rembrandt*. Pe cartuşul aurit se putea citi, în locul titlului, „Rembrandt cere să-şi vadă încă o dată comoara înainte de-a muri". La aceeaşi epocă o mînă de oameni, recunoscîndu-i geniul, se străduiesc, cu ajutorul unor documente mai mult sau mai puţin precise, să restituie adevărata fizionomie a artistului. Cuprinşi de entuziasm, ei trec dintr-un

[1] P. Valéry, *Degas, danse, dessin.*

exces într-altul. Vicleanul zgîrcit se transformă într-un personaj patetic, incapabil să învingă greutățile materiale, împovărat de ghinioane de-a lungul întregii sale vieți.

Către mijlocul secolului al XIX-lea, Baudelaire, Fromentin, Gautier, Thoré Burger sau Charles Blanc, obosiți de „vasarism", dau o nouă dimensiune istoriei artei. Neîncrezători în privința scrierilor predecesorilor, ei merg la izvoare. Acesta a fost un lucru uimitor. Nimeni înaintea lor nu se gîndise să consulte arhivele. Charles Blanc susținea că trei zile îi fuseseră de ajuns (cu deplasare cu tot) pentru reconstituirea precisă a biografiei unui artist. Pictori uitați ca Vermeer sau Watteau, de exemplu, trăiesc o glorie postumă.

Astfel se născu o nouă formă de literatură artistică. Tinerii autori preocupați întîi de toate de adevărul istoric, se străduiesc să reformeze o cultură ancestrală, alimentată de folclor. Din nefericire, entuziasmul acestor nostalgici ai trecutului, proveniți în general din generația romantică, nu se va mulțumi doar cu uscăciunea documentelor din arhive. Uneori acești Ponson de Terrail ai istoriei artei visează cu prea multă delăsare la farmecele Antichității și ale Renașterii.

Progresele heliogravurii și înmulțirea lucrărilor de artă modifică starea de spirit a cititorilor. În secolele trecute mediocritatea reproducerilor și a comentariilor făcea ca arta să fie inaccesibilă maselor; astăzi, calitatea reproducerilor și a informațiilor audio-vizuale oferite în mod constant, insistent chiar, omului secolului XX, contribuie să-l facă sensibil la artă, adesea în mod inconștient.

Mijloacele de reproducere îmbunătățindu-se, cititorul devine mai leneș; textul pare a fi făcut pe de o parte pentru a da mai multă seriozitate ansamblului și pe de alta pentru a crea un spațiu între „pachetele" de fotografii. De cele mai multe ori aceste cărți sînt apreciate nu atît pentru valoarea textului — care în general este bine scris și urmat adesea de o semnătură de prestigiu — cît pentru calitatea reproducerilor.

Prețiozitatea copertei — în general îmbrăcată într-o frumoasă supracopertă lăcuită — va face din aceste lucrări niște obiecte hibride destinate să coloreze plăcut rafturile bibliotecilor; cărți-bibelou frumos lucrate pentru completarea decorului unor fermulițe locuite două zile pe săptămînă de către cîțiva burghezi însetați de cultură și de literatură în „trompe-l'oeil", oameni, spune J. F. Revel, care cred că au văzut un tablou atunci cînd au văzut o superbă reproducere în culori[1].

Prin diversitatea materialelor care le alcătuiesc: fragmente de corespondență, memorii, eseuri, aceste lucrări răspund unor necesități noi. Saturate de ficțiuni (viața lui Rembrandt apare pe benzi desenate), amatorul modern, mereu grăbit, va găsi informații exacte și concentrate. Cultură în pilule...

Ca să putem analiza motivele care-i îndeamnă pe contemporanii noștri să prețuiască o astfel de literatură este necesară o distanțare; aceste motive vor fi clare desigur pentru curioșii din anul 2070.

Citind „viețile romanțate" scrise în 1968, aceștia vor constata importanța primordială acordată de către străbunii lor „nevrozelor", „fantasmelor", „traumatismelor", „angoaselor", sexualității. Această curiozitate, adesea suspectă, are cel puțin avantajul de a salva de la uitare corespondențe și carnete cu însemnări. Unii artiști contemporani, preocupați de supraviețuirea lor, își consacră o parte din venituri pentru întreținerea unui secretar însărcinat nu numai cu strîngerea articolelor de presă consacrate lor, dar și cu consemnarea faptelor și gesturilor maestrului. Nu există lună în care pictorii să nu furnizeze reflecții și „mesaje". Făcînd destăinuiri, acceptînd să-și joace propriul rol în ceea ce devine o „psihanaliză sălbatică" dau apă la moară analiștilor. „Atît unul cît și celălalt ne fac destăinuiri precise, spunea Valéry despre Villon și Verlaine. Nu poți fi sigur dacă aceste destăinuiri sînt întotdeauna exacte, dacă ele oglindesc adevărul, în nici un caz nu spun tot

---

[1] J.-F. Revel. *Contrecensures, Le livre d'art ou les illusionnistes de l'art*, Paris, J. J. Pauvert, 1966.

adevărul și totuși nu spun decît adevărul. Un artist alege, chiar cînd se mărturisește. Atenuează unele lucruri, agravează altele"..

Valéry îndeamnă de asemenea la analiza anecdotelor, la respectarea lor, pentru că ele ajută la o mai bună înțelegere a autorului și a operei sale. Este adevărat că romanele în care eroul este pictorul sînt adesea mai utile, mai vii și mai bogate decît arhivele și cronicile. Prin Balzac, frații Goncourt, Zola, Proust, pictorul gîndește și vorbește ca și contemporanii săi, dezvăluind astfel preocupările unei părți a societății.

Desenele, caricaturile, care au drept țintă artistul sau modelul său, trădează atitudinile omului preocupat de meseria sa și dornic de a impune un stil nou societății care-și manifestă totodată lipsa de înțelegere și admirația. Cinematograful, creator și propagator de mituri și legende, ambiționează să restituie, cînd decorul și dialogul sînt încredințate unor specialiști, imaginea a ceea ce trebuie să fi fost viața unui mare pictor, al Renașterii de exemplu. Dar voind să se apropie prea mult de adevăr, realizatorul ne prezintă în filigran mai degrabă silueta „artistului etern", a acestui „monstru sacru" așa cum ni-l imaginăm noi astăzi.

Deși peripețiile sînt aceleași, relațiile dintre Michelangelo și Iuliu al II-lea sînt descrise sub o lumină diferită în *Viețile* lui Vasari și în filmul *Agonie și extaz*, iar dacă viața lui Rembrandt povestită de un istoric al secolului al XV-lea are cu totul o altă semnificație decît aceea scrisă de J. Van Sandrart la sfîrșitul secolului al XVII-lea, lucrul acesta se datorește atît bogăției personalității autorului *Rondului de noapte* cît și constantelor modificări petrecute în psihologia cititorilor, autorilor sau spectatorilor.

Exercitarea meseriei de critic a fost adesea anevoioasă; unele erori de apreciere erau cel puțin scuzabile. Colecțiile, închise în locuințele patricienilor, au fost multă vreme inaccesibile; calitatea mediocră a reproducerilor nu permitea să-ți faci o idee exactă despre original; deplasările erau anevoioase și costisitoare așa cum notează Diderot în *Salonul* său din 1767, regretînd că n-a putut să-și vadă visul cu ochii: o călătorie la Roma.

Baudelaire, spune Malraux, „n-a văzut operele capitale nici ale lui El Greco, nici ale lui Michelangelo, nici ale lui Masaccio, nici ale lui Piero della Francesca, nici ale lui Grünewald, nici ale lui Tițian, nici ale lui Hals, nici ale lui Goya, cu toată Galeria din Orléans". El se scuză de altfel în concluzia *Salonului* său din 1859: „Aceste omisiuni sau erori involuntare «trebuie să fie iertate» unui om care, în lipsa unor cunoștințe mai întinse, are dragostea pentru pictură aproape în nervi".

În jurul anilor 1860, Hieronymus Bosch, necunoscut de cea mai mare parte a istoricilor, este considerat un artist lipsit de interes. La fel se va întîmpla și cu Vermeer despre care Fromentin spunea că avea „penelul greoi" și că picta prin „tușe mici". Despre utilitatea criticii se va mai discuta. Uitînd că marii colecționari ai secolelor trecute dispuneau de intermediari discreți și ageri, vom sublinia că unii ca Mazarin, Mariette, Crozat sau Caylus și-au alcătuit colecții de prestigiu fără ajutorul îndrumătorilor. Amatorii cu un ochi sigur și care n-au nevoie de aprecierile altora sînt foarte rari. În ciuda pesimismului lui François Fosca care se străduia, spunea el, să-și scrie a sa *Diderot à Valéry* înaintea definitivei dispariții a criticii, aceasta nu este pe moarte . . .Textele lui Marcel Brion, André Chastel, Paul Eluard, René Huyghe, Jean Paulhan sau Jean François Revel demonstrează că acest gen literar este mereu viu și, mai mult ca oricînd, indispensabil.

Epoca în care, „Pellerin citea toate lucrările de estetică vrînd să descopere adevărata teorie a «frumosului», convins fiind că atunci cînd o va găsi va realiza niște capodopere[1]", este de mult dusă; cu atît mai mult aceea în care Valéry scria[2]: „Idea-

[1] G. Flaubert, *Education sentimentale*
[2] P. Valéry: *Pièces sur l'art*

lurile noastre durează zece ani! Absurda superstiție a noutății — care a înlocuit într-un mod supărător vechea și minunata credință în judecata posterității — atribuie eforturilor scopul cel mai iluzoriu și le îndreaptă înspre crearea a ceea ce este mai perisabil, perisabil prin esență, senzația noului".

Spectatorul este complet dezorientat la vederea acestor obiecte care se învîrtesc în toate sensurile, a acestor jocuri de lumini, a acestor cuburi pe care este tentat să le mute din loc, a acestor forme din plastic botezate „sculpturi", a acestor sîrme care cad din văzduh și printre care e împins să se rătăcească. Cincisprezece reviste de artă, luxos ilustrate, încredințează unor critici specializați sarcina de a desemna geniul. Dar de-abia l-au dibuit, că iată-i atrași de alte elemente, mai înaintate, despre care nu se știe prea bine dacă sînt pionierii celei mai proaspete avangarde, sau crainicii inconștienți ai unei mode fugitive, preocupată de-a fi mereu în vîrf.

Criticii de artă sînt astăzi mai dezbinați ca oricînd: unii, hotărît legați de expresiile clasice, se izolează într-o apărare de ariergardă, în timp ce alții se consacră — și misiunea lor e subtilă — să evidențieze piste proaspăt trasate cu contururi adesea bizare și deconcertante, și să le urmărească pentru a afla unde duc și de ce au fost deschise.

Se pare, dar nu este oare o miopie din partea noastră, că valoarea, priceperea, publicitatea, toate s-au amestecat. Este de asemenea adevărat că ne vine din ce în ce mai greu să deosebim arta de eseu. Dar oare arta nu se supune astăzi, ca întotdeauna de altfel, vocației sale reale, aceea de a ilustra tulburările epocii?

În 1970, oamenii nu mai au timp; și, din lipsă de timp liber, spun ei, caută să și-l omoare, ca să-l petreacă mai bine. Amatorul a deprins obiceiul de a aprecia pictura cu urechile. Sinteza unei cărți redusă la trei coloane de gazetă, evită orice pierdere de timp. Curînd, pentru a economisi o vizită la Maeght, amatorul va cumpăra pînze după diapozitivele care-i vor fi transmise pînă și-n sala

de baie de către televiziune; și la urma urmei, a fi un „amator grăbit" nu e oare soluția cea mai bună?

Bogăția de cunoștințe noi constrînge omul secolului XX să aibă încredere în amatorii luminați. La Salonul din 1760 se numărau cincizeci de expozanți. Două secole mai tîrziu, lista artiștilor expunînd la bienale sau în galerii particulare ar umple ușor cartea de telefon a unui județ. Rolul criticului constă în a supune (după o prealabilă selecție) gustului și nevoilor publicului un anumit număr de talente pe care le consideră remarcabile. Amatorilor le revine sarcina de a face restul... dacă și-au mai păstrat încă „gustul".

În zilele noastre, e mai greu să alegi un critic bun decît să descoperi un pictor bun.

Capitolul 14

„MAIALUL". SALONUL. BIENALELE

„Pace domnului Manet! ridicolul a evaluat tablourile sale... Bine sau rău sfătuit, el pictează prost ba chiar înfiorător".

EDMOND ABOUT *în „le Petit Journal"*, 27 iunie 1865

STRADA

În orașele din antichitate arta era etalată pe străzi, fiecare portic, fiecare templu deschis publicului zi și noapte, adăpostea operele celor mai celebri artiști. Piesele cele mai frumoase erau sărbătorite, recenzate. Lucian, scriitor și amator de artă, împrumută tabloul său *Nunta lui Alexandru* unei expoziții deschise la Olympia. Două secole mai tîrziu, un articol din Codul lui Teodosiu ordona ca orice atelier sau local de expoziție să fie pus, în mod gratuit, la dispoziția profesorilor de pictură, în edificii aparținînd statului.

Începînd cu Renașterea, pictorii încearcă prin toate mijloacele să-și adune la un loc operele pentru a le supune admirației publicului, visînd expoziții model, ca acelea organizate de către Lorenzo de Medici la Florența.

În Franța, Salonul s-a născut în urma unei decizii a Academiei; în statutele Academiei regale de pictură și sculptură din anul 1663, putem citi la articolul XXV: „În fiecare an se va ține o adunare generală la Academie, în prima sîmbătă a lunii iulie, cînd fiecare funcționar și academician va fi obligat să prezinte o lucrare proprie pentru a împodobi localul Academiei numai pentru cîteva zile, luîndu-le pe urmă înapoi, dacă găsesc cu cale, zi în care se va face schimbarea sau alegerea sus-numiților funcționari, dacă este cazul de a fi

ales vreunul și cînd vor fi excluși cei ce nu vor prezenta nici o lucrare. La Adunare sînt rugați să binevoiască să participe protectorii și directorii".

Încă de la început, organizatorii, neavînd localuri, au avut de întîmpinat greutăți. Prima expoziție, amenajată în 1673, are loc sub cerul liber în curtea palatului Palais-Royal.

În realitate, graba de a deschide Salonul izvora din dorința academicienilor de a lovi în corporația Sfîntul Luca și de a micșora prestigiul „maialului".

„MAIALUL"

Maialul era la origine un arbore pe care confreria Sfînta Ana și Sfîntul Marcel, administrată de negustorii orfevri cei mai bogați din oraș — îl plantau în fața portalului bisericii Notre Dame, în semn de venerație pentru Sfînta Fecioară. Cu timpul, de la ofranda unui copac s-a trecut la aceea a unui tabernacol, și în cele din urmă a unui tablou. Primul a fost expus în ziua de 1 Mai 1630, fapt ce-a făcut ca acest tablou și toate cele care au urmat să ia numele de „maial". Tinerii artiști văzînd în această manifestare un minunat pretext de a se face cunoscuți, se întreceau în eforturi.

Drept răsplată pentru munca depusă, cîștigătorul primea trei sau patru sute de livre. În schimbul acestei sume, relativ modeste, pictorul trebuia să execute panoul de altar a cărui dimensiune era fixată de mai înainte, în funcție de corul pe care trebuia să-l împodobească; în plus, el trebuia să repete lucrarea în două exemplare în „dimensiuni extrem de reduse", un fel de primă rezervată „donatorului" care-și asuma cheltuiala lucrării.

În ziua expoziției toți gură-cască din Paris năvăleau în piața bisericii Notre Dame. În timpul primelor săptămîni, biserica nu se mai golea de tot soiul de curioși, avizi să admire panoul expus în fața altarului Fecioarei.

Din nefericire, canonicii, nevăzînd cu un ochi prea bun catedrala transformată în Salon și inva-

dată de o gloată a cărei grijă majoră nu era evlavia, sugerară orfevrilor să-şi manifeste devotamentul şi generozitatea tradiţională într-o formă mai profitabilă pentru Biserică. Corporaţiile supărate de pretenţiile canonicilor, care, în realitate, preferau o piesă de orfevrărie sau chiar bani, încetară să-şi mai manifeste zelul faţă de Biserică şi pictură totodată, renunţînd să mai sărbătorească „maialul" într-un local de cult.

SALONUL

Succesul obţinut de primul Salon fu atît de mare încît localurile Academiei se vădiră repede prea mici.

În 1671, a trebuit să se tapeteze cu tablouri curtea interioară a palatului lui Richelieu. În 1675, numărul expozanţilor creştea cu toate condiţiile din ce în ce mai defavorabile. Dar academicienii, în pofida unei subvenţii regale de 2000 de livre, se arată din ce în ce mai puţin entuziasmaţi. În faţa acestei lipse de rîvnă se hotărăşte suspendarea expoziţiilor prevăzute pentru anii 1681 şi 1683.

Din momentul numirii sale în postul de superintendent, Mansart crede de cuviinţă să reactiveze Academia. În 1699, autorizat de către rege, el amenajează expoziţia în marea galerie a Luvrului şi în salonul situat în continuarea galeriei Apollo. Această iniţiativă cade la ţanc căci criza face ravagii printre artişti. Creditele regale scad mereu, la fel şi valoarea livrei.

În 1702, directorul Şcolii din Roma, lipsit de posibilităţi, îi scrie superintendentului bele-artelor că livra franceză n-a încetat să scadă de cincisprezece zile şi că a devenit incotabilă. Bancherii din Roma nu mai au încredere în moneda lui Ludovic al XIV-lea. La Versailles, greutăţile financiare, corolar al declinului Franţei, constrîng din ce în ce mai mult Curtea regală şi societatea aristocratică să-şi reducă din fast. Argintăria cizelată cu preţ

de aur în urmă cu treizeci de ani, este revîndută de rege cu preţ de fontă.

Biserica, trebuind să facă faţă unor probleme complexe, nu mai are răgazul şi nici mijloacele să continue să joace rolul de mecena pe care şi-l asumase de vreo opt sau nouă secole. Doctrinele gînditorilor şi ale filozofilor şi influenţa lor asupra societăţii înalte se răsfrîng asupra „construcţiilor"; ridicarea de noi edificii încetineşte văzînd cu ochii. Se fac economii, modernizări ieftine, acoperindu-se cu *staff* pereţii bisericilor construite în secolele precedente.

Mai puţini bani la Curte, ai cărei pereţi sînt, de altfel, acoperiţi cu tablouri; mai puţine capete de împodobit. Negoţul nu mai este organizat. E criză! Pentru a o sugruma, Academia se „democratizează".

Invitîndu-i pe parizieni să admire, fără deosebire de clasă, şi în mod gratuit, lucrările celor mai de vază artişti ai regatului, ea vrea să demonstreze că a contempla, a aprecia, a cumpăra lucrări de artă nu este un privilegiu rezervat doar celor mari. Iniţiativa este cu atît mai bine primită cu cît burghezia îmbogăţită, frustrată de semnele exterioare pe care aristocraţia le arborează sub nasul ei, cum ar fi veşmintele aurite, turbează că nu se face remarcată. A venit şi timpul descendenţilor d-lui Jourdain de a-şi alcătui galerii de tablouri. Şi pentru a cîştiga „simpatia" lor academicienii creează „Salonul" care din an în an va cunoaşte o amploare crescîndă.

La început, cu toată măreţia cadrului oferit de galeria Apollo, Academia şi Salonul său nu provoacă nici un entuziasm, dar, în 1725, o iniţiativă a ducelui d'Antin sugerînd convertirea Salonului într-un concurs-expoziţie, unde cele mai bune două pînze vor fi dotate de către el cu cîte un premiu de 5 000 livre, forţează Academia să reconsidere problema. Propunerea stîrneşte un interes atît de mare încît se ia decizia ca expoziţia, instalată de acum înainte în marele salon pătrat al Luvrului, să se deschidă în toţi anii.

Între anii 1737 și 1747, expoziția are loc anual. Dar în 1747, în urma unor plîngeri asupra numărului prea mare de lucrări (două sute în medie!) și avînd în vedere mediocritatea lor, o jablă e adresată regelui. În 1748, într-o scrisoare către Coypel, dl. de Tournehem, directorul general al Construcțiilor, îi invită pe academicieni să dea dovadă de mai mult discernămînt în alegerea lucrărilor expuse: este vorba de a da viitoarei expoziții cea mai mare strălucire posibilă, pentru a justifica favoarea regelui, protectorul asociației. Directorul sugerează să se depună cu opt zile înaintea deschiderii, adică începînd cu 17 august, tablourile destinate expunerii. O comisie alcătuită din directorul Academiei, doi rectori, doi adjuncți și alți doisprezece membri aleși de către academicieni dintre profesori și consilieri vor trece pînzele în revistă, le vor examina fără părtinire și patimă, pentru a exclude, în urma unui scrutin, pe acelea care vor fi apreciate puțin demne de interes. Astfel se născu „juriul" care avea să funcționeze pînă la Revoluție.

Cu toată protecția regelui, oamenii eleganți nu pot admite ca palatul suveranului să fie accesibil mulțimii. Cu acest prilej Luvrul e deschis pentru toată lumea. Țăranii vin cu căruțele lor de prin împrejurimile Parisului, stăpînii se amestecă cu lacheii. Băcanii își părăsesc tejghelele ca să se întîlnească cu clienții lor în salonul pătrat. Toată această lume discută cu aprindere despre meritele lui Le Brun sau ale lui Mignard. O astfel de promiscuitate este atît de nesuferită persoanelor de calitate, încît obțin de la Academie să le fie rezervată o zi.

Elvețienii, aceste gărzi mobile ale epocii, cărora le revine supravegherea, se tem ca unele pînze să nu fie furate sau deteriorate și vor să se descarce de orice răspundere. Mai mult, se plîng că nu sînt plătiți — după cum arată această scrisoare trimisă de Cochin lui Marigny în 1763: „O să avem nevoie ca de obicei de elvețieni la Luvru pentru paza Salonului. Încă le mai datorăm gratificația pentru Salonul din 1761. De aceea vă implor să binevoiți să le-o plătiți înainte ca noi să-i cerem pentru anul acesta. Această gratificație e de 250 livre, pe care și-o împart între ei cinci".

Din 1737, elvețienii erau însărcinați și cu vinderea „catalogului". Istoria acestei modeste broșuri, redactată mai întîi de către portar, care exercita și funcția de casier, este presărată cu întîmplări mărunte, care ne par astăzi sordide, dar care ilustrează sărăcia claselor mijlocii. Pînă la Revoluție, de la secretar și pînă la portar, de la primul pictor la redactor, fiecare își avea partea sa din produsul vînzării.

Interesul omului de rînd pentru artă — în cele din urmă va cumpăra catalogul pentru a putea urmări mai ușor tablourile expuse — este mărturia unei noi stări de spirit. Tirajul de douăzeci de mii de exemplare este epuizat în cîteva zile, iar mai mult de trei sute de mii vizitatori, aproape un sfert din populația pariziană, defilează prin fața pînzelor; iată fapte care spun multe . . .

Prețul de doisprezece soli pentru un catalog e modest, și totuși inițiativa nu e pe gustul tuturor după cum ne-o dovedește acest text extras dintr-un pamflet apărut în 1769: „Am cerut unul (catalogul Salonului) și am fost teribil de scandalizat cînd mi s-a spus că trebuie să plătesc 12 soli; nu sînt atît de prost", adaugă autorul, un oarecare Raphäel, pictor, antreprenorul firmelor orașului, suburbiei și periferiei Parisului, care în lucrarea sa: *Lettre sur les peintures exposées cette année* (1769) face haz pe seama pictorilor și a modelelor lor „care, mai urîte decît omizile, au pasiunea de a se lăsa pictate și prostia de a se lăsa expuse la Salon".

Numărul mic al lucrărilor expuse (pînă la Revoluție nu depășesc trei sute) și al expozanților (nu trec de cifra de cincizeci și cinci) arată cît de sever era controlul făcut în acest domeniu de către membrii Academiei. Totuși această cifră „homeopatică" părea încă prea mare în ochii unora, după cum arată această notă manuscrisă pe marginea unui memoriu pentru Salonul din 1748: „Ar fi suficient pentru gloria Școlii

franceze ca Salonul să se reducă în fiecare an la o sută şaizeci de tablouri alese".

Alegerea de către juriu a operelor expuse, numărul lor, cît şi respectul faţă de lege şi faţă de bunele moravuri vor constitui multă vreme piedici în alcătuirea Saloanelor.

În ciuda succesului Saloanelor, Academia Sfîntul Luca, rivala Academiei, reuşeşte totuşi să organizeze, între anii 1751 şi 1794, şapte expoziţii. Vinderea catalogului şi depunerea drepturilor „de corporaţie" la fondul comun sînt suficiente pentru a compensa cheltuielile.

În lipsa unui local stabil, cei de la Sfîntul Luca cum li se spune, îşi ţin expoziţiile în palatul d'Aligre situat în strada Saint Honoré sau în palatul Jabach care mărgineşte strada Neuve Saint Merry.

Academia Sfîntul Luca continuă de asemenea să patroneze şi expoziţia anuală care se desfăşoară în piaţa Dauphine, în joia care urmează celor opt zile după sărbătoarea Pantecôte. În această zi, de la răsăritul soarelui şi pînă la prînz, negustorii din piaţă îşi acopereau pereţii dughenelor cu stofe albe sau cu tapiserii pe care pictorii îşi agăţau tablourile. Înghesuiala parizienilor, atmosfera de sărbătoare, toate acestea erau o dovadă a interesului din ce în ce mai mare manifestat de popor pentru pictură. Lucrările importante stăteau alături de cele mediocre. Acolo şi-a expus Chardin în 1728 tabloul *Calcanul.* Pentru a se distinge de Salonul oficial, rivalul său decide ca începînd din 1730, expoziţia să fie consacrată celor tineri. Academicienii, care încetaseră să mai expună acolo, onorau totuşi manifestarea cu vizita lor, plimbîndu-se de la o pînză la alta şi comentînd-o; era o mare onoare să fii remarcat de unul dintre ei. Dacă survenea vreo aversă, fiecare îşi desprindea în grabă pînzele, grăbindu-se să le agaţe la loc la prima înseninare. Dacă, în ziua aceea cerul rămînea disperant de închis, sau ploios, expoziţia se amîna pentru joia următoare, supranumită ziua mică a Domnului, sau pentru anul viitor. În 1789, negustorul Lebrun, care avea

în strada Cléry un local acoperit, îl puse la dispoziţia artiştilor. Aceasta a fost ultima manifestare a acestei chermeze a picturii care a durat aproape două sute de ani.

PRIMII INDEPENDENŢI

În afara Saloanelor sau a expoziţiei Academiei Sfîntul Luca, un mic grup de excluşi sau de independenţi încearcă să-şi deschidă în 1776, aproape clandestin, propriul lor Salon. Iniţiatorii au fost doi pictori, Marcenay de Guy et Peeters, care au avut ideea inaugurării la Colisée (un local nou construit pe Champs Elysées) a unei expoziţii de tablouri pe care au denumit-o „Salonul Graţiilor". Acest Colisée, ridicat pe un teren aparţinînd ducelui de Choiseul, prefigura modernele noastre parcuri de atracţie. Pentru treizeci de bani aveai mii de distracţii. Puteai chiar să cinezi între patru ochi, în nişte pavilioane transformate în separeuri. Gestiunea ansamblului, prea vast pentru Parisul de atunci — putea găzdui patru mii de persoane — a dat multă bătaie de cap comanditarilor.

S-a recurs la toate mijloacele capabile să atragă publicul. D-ra Le Maure, o mare cîntăreaţă septuagenară, care se retrăsese de ani de zile, a acceptat să reapară îmbrăcată toată în alb într-un spectacol. Din Anglia au fost aduşi cocoşi de luptă; s-au încercat „concerte cu ecou": cineva mergea pe apă cu ajutorul unor cizme de plută; s-au pus în scenă aventurile lui Don Quijote întovărăşite de focuri de artificii, dar nimic nu mergea, publicul rămînea îmbufnat. Ca să compenseze atîtea eşecuri s-a luat hotărîrea să se deschidă o expoziţie de tablouri. Au fost lansate invitaţii, mergîndu-se pînă acolo încît s-au trimis circulare la toţi preoţii din Paris, informîndu-i că li se vor rezerva cîteva zile ca să nu fie amestecaţi printre necredincioşi.

Acest Salon, prima manifestare a unei libere exprimări, doritoare de a se elibera de sub orice

tutelă oficială, a funcționat timp de un an fără autorizație, dar pînă la urmă a fost închis, printr-o decizie a Consiliului din 30 august 1777. Grupul pictorilor disprețuiți de Academie, lipsiți de orice ajutor după suprimarea corporațiilor, nemaiavînd unde expune, trimit în 1791 Adunării Naționale o petiție prin care cer acces la expoziția oficială.

După Revoluție, aceste expoziții dispar. Supraviețuitoare a unor tradiții perimate, ele nu-și mai aveau rostul, mai ales că de aici înainte Salonul trebuia să fie accesibil pentru toată lumea, fără nici o excepție.

La 21 august 1791, Barrère, în urma depunerii unui raport, supune votului un decret prin care toți artiștii sînt autorizați să expună la Luvru.

„Bunele moravuri", iată ce-l preocupă în primul rînd pe directorul construcțiilor regale, responsabil cu artele în fața suveranului. În ajunul inaugurării, el își rezervă dreptul de a retrage toate piesele susceptibile de a șoca morala.

Astfel, în 1763, „Un preot catehizînd tinere fete", lucrarea lui Baudoin, este retrasă la cererea formală a arhiepiscopului din Paris, iar la 12 august 1785, Pierre semnalează că se va vedea poate constrîns să refuze expunerea la Salon a unei figuri de Houdon apreciată ca deosebit de necuviincioasă. După cum deseori publicul se arată mai șocat decît înșiși academicienii la vederea nudurilor expuse.

Statul intervine doar în calitatea sa de administrator și protector. Artiștii expozanți sînt poftiți să aleagă 40 de comisari, dintre care 20 academicieni și 20 neacademicieni. Acestor 40 de comisari li se mai adaugă 2 membri ai Academiei de științe și 2 membri ai Academiei de inscripții. Acești 44 de membri hotărăsc repartiția lucrărilor de încurajare și distribuirea recompenselor în valoare de 70 000 livre.

Primul Salon revoluționar se deschide la 12 septembrie. Un număr de 258 de artiști, dintre care 190 nu aparțineau Academiei, prezintă 794 de pînze și sculpturi. Dar parizienii, care nu se prea

gîndeau să cumpere picturi, nu se înghesuie la acest nou Salon. Următoarele saloane avură un atît de puțin succes încît, începînd cu anul 1803, s-a revenit la principiul unei singure expoziții la fiecare doi ani. În locul tablourilor moderne parizienii preferă capturile de război aduse din Italia de către generalul Bonaparte. 11 000 de cataloage vîndute la prețul de 0,75 franci sînt epuizate în cîteva zile.

Începînd din 1798, reapariția juriului are ca efect scăderea sensibilă a numărului de expozanți. Din 929 în 1793 și din 871 în 1796, numărul participanților recade la 293 la Salonul din 1806.

Începînd din anul 1800, marile tablouri ale istoriei contemporane care, de la an la an înregistrează actualitatea cea mai arzătoare: *Ciumații din Jaffa*, *Încoronarea*, *Bătălia de la Eylau*, atrag mulțimea care vine să admire „supraproducțiile" pictate în culoarea „sînge" a trupelor imperiale.

Sub Restaurație, Salonul este plin de vizitatori. Eugène Guillaume, în *Revue des Deux Mondes* exclamă: „Saloanele sînt astăzi adevărate sărbători obligatorii pe care contează un public din ce în ce mai numeros. Pentru noi, în fiecare an, în preajma zilei de 1 Mai, arta trebuie să-și aibă primăvara ei. Morala și tradiția, principale criterii de admitere, ridică un zid în fața oricărei tentative de modernitate. De fapt, o nouă și puternică coterie a luat locul acelor fortărețe corporative pe care Revoluția crezuse că le cucerise. Dar acum lucrurile se petrec altfel: mediocrii care alcătuiesc juriile îi premiază pe mediocrii care pictează. Unele cariere sînt fulgerătoare: în 1829, Eugène Devéria, în vîrstă de abia douăzeci de ani, expune la Salon *Nașterea lui Henric al IV-lea;* critica e transportată de bucurie! Tabloul, prin subiectul său, prin tratarea sa, corespunde aspirațiilor guvernului; întreaga societate „ultra" îi aduce un omagiu idolatric; Carol al X-lea îl cumpără imediat pentru a-l plasa la Luxemburg, iar Devéria, cu banii încasați, va plăti la rîndul său un locțiitor pentru serviciul mili-

tar, rămînînd astfel la Paris pentru executarea comenzilor oficiale. În cîteva clipe, tînărul artist, grație unui singur tablou, va urca treptele gloriei și ale norocului dar, cum totul e schimbător, cum totul e la cheremul modei, va dispărea și el la fel de repede cum a venit. După evenimentele lui iulie, gloria lui apune. Curînd va fi forțat să zugrăvească portrete pentru 20 de franci.

În realitate, sistemul admiterii la Salon se vădește detestabil. Detestabil mai întîi pentru că libera admitere favorizează mediocritatea, și în al doilea rînd pentru că juriul amestecîndu-se în problemele de estetică, interzice accesul în Salon a tinerei picturi realiste și impresioniste.

Ca de obicei în cazuri similare, părerile cele mai contrarii cad de acord cînd e vorba de admitere.

Într-o scrisoare datată din iunie 1828, Quatremère de Quincy scrie referitor la expoziția din 1827: „Am scăpat, în sfîrșit, de dezastrul expoziției publice. Dacă oamenii ar putea vreodată să se dezguste de anarhie, de dezordine și de abuzul licenței, acest Salon ar produce asupra publicului efectul unui fel de indigestie. Mai mulți au reamintit despre proiectul meu, expus acum șapte sau opt ani Academiei, cu privire la limitarea dreptului de a expune la Luvru. Dar cui să-i vorbești? Există astăzi vreun ministru care ar vrea, sau ar putea să te audă?"

Balzac, de obicei atît de rezervat față de problemele estetice este și el de aceeași părere: „Din 1830 Salonul nu mai există. Luvrul a fost pentru a doua oară luat cu asalt de gloata artiștilor pe care-i vedem expunînd aici. Pe vremuri, reprezentînd elita lucrărilor de artă, Salonul era onorat cu cele mai distinse laude pentru creațiile expuse acolo. Dintre cele două sute de tablouri alese, publicul încă mai alegea: mîini necunoscute încoronau capodoperele. Se iscau dispute pătimașe în legătură cu cutare sau cutare pînză. Injuriile aduse lui Delacroix sau Ingres n-au contribuit mai puțin la celebritatea lor decît au făcut-o elogiile și fanatismul adepților lui. Astăzi,

nici mulțimea și nici critica nu se mai pasionează pentru produsele acestui bazar. Salonul ar fi trebuit să rămînă un loc determinat, restrîns, de proporții inflexibile, unde fiecare gen și-ar fi expus capodoperele. O experiență de zece ani a dovedit avantajul vechii instituții. În loc de un turnir, nu aveți decît o răzmeriță; în loc de o expoziție glorioasă, nu aveți decît un bazar gălăgios, în loc de o selecție, nu aveți decît grămada. Ce se-ntîmplă? Marele artist pierde. Cele patru tablouri, *Cafeaua turcească*, *Copii la fîntînă*, *Supliciul cîrligelor* și *Joseph* ale lui Decamps ar fi contribuit mult mai mult la gloria artistului dacă ar fi fost expuse în marele Salon împreună cu celelalte o sută de tablouri bune ale anului, decît cele douăzeci de pînze ale sale, rătăcite printre trei mii de lucrări amestecate laolaltă". Și Balzac încheie profetic: „Printr-un ciudat caraghioslîc, de cînd Salonul e deschis tuturora, se discută mult despre geniile neluate în seamă"[1].

Și Ingres întrebuințează termenul de „bazar". „E adevărat că expozițiile au intrat în tradiție, deci e imposibil să fie suprimate, dar nici nu trebuie încurajate. Ele ruinează arta care devine astfel o meserie pe care artistul n-o mai onorează. Expoziția a devenit un bazar unde mediocritatea se lăfăiește cu nerușinare. Expozițiile sînt inutile și periculoase. Dacă n-ar fi vorba de o problemă de umanitate ar trebui desființate".

Este adevărat că nicicînd în Franța numărul pictorilor n-a fost atît de mare ca după Revoluția din 1830. Cursurile particulare, conduse în general de membrii juriului Salonului, sînt năpădite de o întreagă generație de fii de burghezi fără nici un căpătîi; toată lumea este îngăduitoare cu acești tineri care plătesc foarte bine. În 1831, există aproape o mie trei sute de expozanți, dar critica este atît de drastică încît în anii următori juriul devine mai aspru.

Deciziile juriului, alcătuit în majoritate din membrii Academiei și dintr-o minoritate mai mult sau mai puțin oficială, aparținînd sferelor guver-

[1] H. de Balzac, *Pierre Grassou*

namentale, displac în egală măsură, atît unor tineri artiști clasici, îndepărtați din galerii din cauza incapacității lor, cît și artiștilor romantici care suferă din pricina lipsei de înțelegere și a suspiciunii aproape generale. Pentru Prud'hon, aceste Saloane sînt niște „bîlciuri de artiști unde aceștia își pun la vînzare produsele lor (...) așteptîndu-și cu neliniște clienții. Pentru artiștii distinși, proporțional cu talentul și vîrsta, există locuri la Roma, la Academie sau în Senat. Toate aceste cheltuieli sînt suportate de toți ceilalți profani, la fel ca și cheltuielile pentru întreținerea armatei sau pentru drumurile vicinale (...). De ce să nu-i lăsăm pe artiști în plata domnului, și să nu ne mai ocupăm de treburile lor, așa cum nu ne preocupăm de măscăricii sau de dansatorii pe sîrmă? Poate c-ar fi procedeul cel mai nimerit pentru a afla cu adevărat cine sînt ei și cît valorează".

Organizarea materială a acestei manifestări — cu acest prilej se încheiau afaceri foarte importante — lasă și ea de dorit, după mărturia lui Eugène Fromentin (1864): „Cele trei mii de pînze reținute de juriu sînt agățate arbitrar în niște încăperi foarte urîte; lumina este proastă, spațiul prea mic, îngrămădeala odioasă...

Reuniți în acest mare palat care devine un fel de turn Babel, alcătuim un astfel de haos încît lumea nu vede în el decît o încurcătură de limbi spre nenorocirea tuturor."

Membrii juriului, trași de mînecă ba de unii ba de alții încearcă pe de o parte să-mpace Academia și pe de alta să scape de săgețile celor care afirmă că reprezintă tendințele noi și irezistibile. „De cînd lumea, scrie un ziarist, în 1847, nu s-a mai văzut o astfel de răzmeriță împotriva juriului patronat de lista civilă (...). Deci, toată lumea a fost respinsă din toate școlile, din toate partidele: au fost respinși pînă și pictori foarte slabi (...). Atîta vreme cît despotismul nu persecuta decît oamenii de talent, burghezia din regatul artei era liniștită, și deoarece avea ușile deschise, puțin îi păsa dacă geniul rămînea pe

dinafară; atîta vreme cît numai interesul pentru artă și poezie era compromis, nu se preocupa de vechiul regim. Astăzi însă, cînd cenzura academică prejudiciază interesele băcanilor cu patentă și ale gărzilor naționale ale picturii, majoritatea se agită și amenință!"

Mulți pictori ar fi dorit să organizeze Saloane sau expoziții în alte locuri decît la Luvru; dar acest palat se bucura de un prestigiu atît de mare, încît părea cu neputință să-l părăsești. „În afara Luvrului, scrie Louis Peisse, nu mai există nici un salon, nu mai există decît prăvălii de tablouri."[1]

Imediat după Revoluția din 1848, ministrul înlocuiește juriul desființat cu o comisie formată din opt sute de votanți: cinci sute optsprezece lucrări sînt admise...

Cu cîteva ore înaintea vernisajului, Zola descrie spectacolul de pe Champs Elysées. „În josul bulevardului, am întîlnit o procesiune stranie alcătuită din niște bărboși cu pălării mari de pîslă. La prima impresie am crezut că am de-a face cu niscaiva complotiști; aveau frunțile încruntate, privirile furioase, buzele ironice și priveau trecătorii cu o mînie stăpînită și cu o vădită dorință de a-i sugruma. În cele din urmă m-am lămurit că erau pictori și că se sfîșiau unii pe alții cu privirea. Își însoțeau plini de un respect de temut comisionarii, care le purtau capodoperele așa cum jandarmii însoțesc tezaurul public."[2]

Un desen al lui Gustave Doré intitulat: *Ultima zi a depunerii lucrărilor* oferă o idee despre ce putea fi spectacolul aproape „insurecțional" al acestor domni și doamne împovărați de capodoperele lor, împingîndu-se, înghiontindu-se, împungîndu-se cu coatele, îmbulzindu-se în fața ușii prea înguste care absoarbe viitorii medaliați.

O atare stare de lucruri este cu atît mai jalnică cu cît această manifestare anuală reprezintă

[1] L. Peisse *Salon de 1843; Revue des Deux Mondes.*
[2] E. Zola, *Le Courrier du Monde*, martie 1865, citat de H. Mitterand, *Zola Journaliste*, A. Colin, p. 31.

în ochii publicului o adevărată instituție națională. Pentru el, Salonul este un loc desăvîrșit: pe tot parcursul secolului XIX-lea, și oricare ar fi fost greșelile sale, este un lucru necontestat că hotărîrea juriului a fost împărtășită de aproape toți vizitatorii, corespunzînd ambițiilor majorității expozanților în căutarea unei recunoașteri oficiale. Pentru artist, a fi acceptat este o problemă vitală. O pînză respinsă sau care nu e premiată nu se mai poate vinde.

Sub al doilea Imperiu, marii pictori ai Salonului erau tot atît de populari cum sînt astăzi vedetele de muzică ușoară; Jacques-Emile Blanche povestește că Manet „eroul caricaturizat, satirizat prin cîntece, era întovărășit din momentul cînd apărea, de o rumoare ostilă și de glume deochiate; trecătorii întorceau capul după dînsul cercetîndu-l și făcînd haz de acest tînăr bine îmbrăcat, corect, dar care «picta» niște murdării".

De voie de nevoie, cei mai mari artiști ai secolului al XIX-lea, în ciuda disprețului avut față de instituție, îi recunoșteau totuși importanța. Căci printre miile de vizitatori se recruta clientela. Ingres și Delacroix expun în permanență la Salon, iar ultimul, într-o scrisoare către Soulier, își mărturisește spaima resimțită în ajunul vernisajului: „Ce meserie respingătoare, să faci să-ți depindă fericirea de chestiuni care nu țin decît de amorul propriu! După șase luni de muncă, iată și ziua cea mai afurisită. Contrar altor dăți, poate, primul aspect al afurisitei mele de picturi agățată alături de a celorlalți mă înăbușe complet. Am impresia că sînt la o primă reprezentație pe care toată lumea o fluieră"[1].

În 1866, sinuciderea lui Holtzapffel, pictor puțin cunoscut, tulbură opinia publică. Unii susțin că nefericitul și-a pus capăt zilelor, disperat de a se fi văzut încă o dată „refuzat". Zola, sub pseudonimul „Claude", se leagă de juriu: „Holtzapffel. Nu-l cunoșteam nici din auzite. Nu știam dacă avea talent și nici acum nu știu. N-aș în-

[1] Scrisoare din 6 februarie 1828.

drăzni să judec acest om care ne-a părăsit, obosit fiind de a mai lupta. Desigur, nu susțin că refuzul juriului a fost singura cauză a morții acestui nenorocit. E greu să cobori în sufletul unui om în clipa supremă a sinuciderii. Amărăciunile s-adună pe nesimțite și, în cele din urmă, apare ultima, aceea care ucide... Într-adevăr n-aș vrea să fiu în pielea celor care l-au condamnat pe acest om. Dacă aș fi fost pictor și aș fi avut cruzimea să-mi izgonesc confrații din Salon, în noaptea aceasta aș fi fost urmărit de coșmare".[1]

Manet se vede obligat să aștepte mulți ani pînă ce una din pînzele sale să fie, în sfîrșit, acceptată.

Ziarul *Le Figaro* din 2 mai 1876, relatează că în ajun, în clipa cînd Manet se pregătea să iasă din Salon, afară era o ploaie torențială. Cum nici o trăsură nu se zărea, el strigă: „Iată că e tot atît de greu să ieși din Salon cît și să intri".

Cézanne suferea atît de mult văzîndu-și de fiecare dată lucrările respinse, încît a acceptat să intre printr-un mijloc destul de umilitor. Întrucît fiecare membru al juriului avea dreptul să salveze un respins, Guillaumat, în 1882, se „milostivi", cum se spunea pe atunci, de acest pictor din Aix pe care critica din ziarul *L'artiste* îl descria ca pe o „specie de nebun, cuprins în timp ce pictează de *delirium tremens*".

După exemplul a ceea ce s-a petrecut cu un secol mai înainte, cîțiva artiști încearcă să sfarme cercul oficial. În 1855, Courbet, după ce și-a închiriat un local pe malul Senei, colț cu Calea Montaigne, îi invită pe parizieni să-i admire treizeci de pînze.

Faptul stîrnește vîlvă. Artistul e învinuit de lipsă de bun simț (și, culmea nerușinării, pretinde o taxă de intrare!). Scos din răbdări de către cei care-i reproșau acest procedeu, Courbet răspunde: „Toată lumea plătește intrarea la teatru sau la concert; tablourile mele nu sînt și

[1] E. Zola, *L'Evénement*, 19 april 1866 în H. Mitterand, *Zola journaliste*, A. Colin, p. 61.

ele un spectacol? Nu voi căuta niciodată să trăiesc din favoarea guvernelor sau a mecenaților; nu mă voi adresa publicului; cine vrea să-mi admire pictura, n-are decît să plătească această plăcere".

Trei ani mai tîrziu, în 1859, pictorul Bonvin, înciudat de părtinirea juriului, își pune atelierul din str. Saint Jaques la dispoziția confraților Whistler, Fantin-Latour, Ribot, Legros, ajutîndu-i în felul acesta pe acești refuzați să-și organizeze o expoziție.

REFUZAȚII

Aceste manifestări nu fac decît să ațîțe mînia membrilor juriului. Cu prilejul dezbaterilor, profitînd de absența lui Ingres și Delacroix, ei își manifestă asprimea respingînd patru mii de lucrări printre care și pe cele ale lui Jongkind și Manet. Scandalul ia de data aceasta proporții atît de mari încît Napoleon al III-lea, după ce veni în persoană la palatul Industriei pentru a examina pînzele respinse, dă dispoziții să se creeze un Salon anexă, chiar în palatul destinat Salonului principal. Prin acest gest el a vrut, cum spune nota din *Moniteur* „să-i lase pe vizitatori să aprecieze legitimitatea reclamațiilor".

Publicul se află acum între două focuri. Castagnary scrie în Saloanele sale: „Pe de o parte, dreptatea ne solicită să apreciem la justa lor valoare acțiunile efectuate, să punem în balanță atît artiștii cît și juriul și să luăm o hotărîre în favoarea unora sau a celorlalți cu toată responsabilitatea care ne revine. Pe de altă parte artiștii ne imploră să fim de partea lor, acuzînd cu energie erorile sau părerile preconcepute ale juriului, să cerem desființarea acestei tutele supărătoare, într-un cuvînt să-i ajutăm, dacă putem, să se elibereze definitiv și să devină independenți".

Această decizie a împăratului este plină de consecințe. Sărirea în aer a Salonului înseamnă sepa-

rarea artei vii de arta academică. Pictura în *plein air* iese din Salonul oficial.

Majoritatea părerilor schimbate de către numeroși vizitatori care invadează „Salonul refuzaților" dovedesc totala lipsă de înțelegere față de pînzele elevilor lui Courbet și ale viitorilor impresioniști. În Salon, însă, mulțimea care se simte ca la ea acasă, se înghesuie plină de admirație în jurul tabloului lui Cabanel *Nașterea lui Venus*. Cumpărat de împărat, acest tablou îi aduce autorului său cordonul Legiunii de Onoare și alegerea în Institut.

Napoleon al III-lea, dorind să-și apropie artiștii, hotărăște să le deschidă larg accesul în comisia juriului. În 1852, le acordase jumătate din locuri; în 1864, dispune ca ei să ocupe trei sferturi din locuri. Cu toate acestea, în anul viitor, dacă juriul se decide să accepte un portret de bărbat de Renoir, un peisaj de Pissarro, două pastele de Degas și *Olympia* lui Manet, respinge pînzele trimise de Cézanne și Monet.

Impresioniștii, excluși din salonul „refuzaților" deschizîndu-și și ei un Salon oficial, organizează cu începere din 1874 o serie de expoziții independente. Revista „L'Art" scrie cu această ocazie:" În urma unei expoziții grupul artiștilor independenți a încasat suma de 700 de franci pe zi, fără certuri, fără polemică și aproape fără reclamă. Îi felicităm pentru cîștig și punem rămășag că tot mai regretă furia pe care au dezlănțuit-o acum mai puțin de doi ani".

Expoziție individuală sau manifestare de grup? — se întreabă fiecare, căutînd calea prin care ar putea rupe cercul indiferenței și al ghinionului. Sisley scrie în 1882: „Nu este, mi se pare, momentul, acum, cînd am încetat să mai fim niște nomazi, să ne gîndim la inaugurarea altui gen de expoziție și să mai facem încercări. După mine, interesul nostru și al vostru nu este de a expune multă pictură, ci de a face totul pentru a o vinde pe aceea pe care o producem. Pentru a ajunge la acest rezultat, o expoziție de ansamblu, la care fiecare să prezinte un număr mic de pînze, alese

cu grijă, ar face mult mai mult efect şi ar fi sigură de reuşită. Iată argumentele mele împotriva expoziţiilor particulare"...

Claude Monet nu împărtăşeşte punctul de vedere al lui Sisley: „Eu nu sînt total de acord cu părerea sa şi cred că prin expoziţiile colective, aşa cum le-am făcut şi pînă acum, şi prea des repetate, vom sfîrşi prin a obosi curiozitatea publicului, punîndu-ne şi presa în spinare (...). E adevărat că publicul nu are încredere; el bănuieşte că în aceste expoziţii retrospective există oarecare interes negustoresc."

În realitate, ceea ce amuză publicul Salonului, este diversitatea şi neorînduiala precum şi îmbulzeala vizitatorilor; expoziţia lucrărilor unui pictor în viaţă nu atrage pe nimeni, după cum reiese din scrisoarea lui Pissarro către fratele său Lucien, din 15 mai 1883: „Monet n-a cîştigat nici un ban cu minunata sa expoziţie. Proastă idee, aceste expoziţii particulare! Ziarele ştiind că e făcută de un negustor, nu suflă nici o vorbă (...). E descurajant". Delacroix, Millet, Corot, Tassaert n-au fost primiţi decît după multe lupte. Mediocrul place cel mai mult. Dar încet, încet, şi mai ales, graţie sacrificiilor lui Durand-Ruel, succesul mereu crescînd al expoziţiilor de grup subliniază şi mai mult falimentul Salonului, ai cărui responsabili, pe an ce trece îşi dovedesc şi mai mult incapacitatea de a urmări o evoluţie creatoare.

Cum s-ar fi putut altfel cu un juriu a cărui majoritate era alcătuită din membrii Institutului, dispuşi, desigur, să-şi susţină elevii?

„Fiecare expoziţie este primită cu proteste generale împotriva avalanşei crescînde de tablouri proaste. Juriul ales se crede, poate, obligat să menajeze prea multe susceptibilităţi; cedează uşor recomandărilor", scrie Duren în 1877 în „La Gazette des Beaux-Arts", iar mai departe: „Administraţia şi juriul fiind constrînşi mai întîi de inferioritatea concurenţilor, şi mai apoi de obişnuinţa de a avea de-a face doar cu inferiorităţi, acordă cu multă uşurinţă fie favorurile cumpărării fie

recompensele. Au fost cumpărate sau recompensate cincisprezece pînze aparţinînd elevilor unui singur atelier. Administraţia a găsit cu cale să achiziţioneze nu numai lucrările mai multor membri din juriu, dar şi producţiile fiilor şi nepoţilor acestora..."

În pofida criticilor, Salonul, asemenea unui căpcăun care se umflă pe măsură ce se-ndoapă cu tot ce-i iese în cale, îşi menţine, pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea, un imens şi neştirbit prestigiu; chiar şi aceia care dispreţuiesc sistemul, îi recunosc forţa, căci clientela continuă să se încreadă orbeşte în părerea juriului.

Zola, prietenul şi apărătorul lui Cézanne, eternul refuzat, le reproşează totuşi impresioniştilor faptul că au abandonat Salonul pentru expoziţiile particulare. Într-o scrisoare din 1881 Renoir declară deschis motivele materiale care-l obligă să stăruie: „Încerc să vă explic de ce trimit la Salon. Sînt acolo 80 000 de indivizi care n-ar cumpăra nici măcar un nas dacă un pictor n-a expus la Salon. Iată de ce trimit în toţii anii două portrete, oricît de puţin ar fi... Vă rog, deci, să-mi susţineţi cauza pe lîngă prietenii mei. Dacă mă prezint la Salon o fac numai din motive comerciale. În orice caz acest lucru se poate compara cu medicamentele acelea care, dacă nu-ţi fac bine, nu-ţi fac nici rău".

Deşi au măsurat pericolul, impresioniştii organizează în 1873 o expoziţie colectivă care va fi urmată, pînă-n 1886, de încă opt manifestări de acest fel.

SFÎRŞITUL SALONULUI

În 1884, Seurat invită pe unii refuzaţi să-şi unească mijloacele. De data aceasta, nici un juriu, nici o medalie! Ambiţia „artiştilor independenţi" este de a face cunoscută arta modernă. Seurat expune la Independenţi mai întîi „La scăldat", apoi în 1886, „La Grande Jatte". Cîţiva ani mai tîrziu „Independenţii" îi vor primi pe Cézanne şi pe nabişti.

În 1890 instigați de Meissonier, cîțiva realiști „convenționali" ca Gervex, Roll, Lhermitte, cărora li se alătură mai tîrziu — straniu amestec — Dalou, Rodin și chiar Matisse, înjghebează un al treilea salon denumit Societate națională de belle-arte.

Părăsirea Salonului de către Meissonier este, într-o oarecare măsură, copita de măgar dată acestei instituții de către chiar aceia care au profitat de pe urma ei vreme îndelungată. S-a sfîrșit cu Salonul despre care, în 1899, Paul Signac spunea că e „un ansamblu respingător care trebuie urît în bloc. Între noi și acești indivizi s-a săpat o prăpastie; n-avem nimic comun cu ei. Toți cei din generația precedentă care au luptat pentru Artă nu sînt acolo. Toți cei din generația noastră care luptă și cercetează de asemenea nu sînt acolo. Se vede, de altfel, că acolo e sfîrșitul sfîrșitului. Se afundă în idioțenie și sluțenie (. . .). Se împotmolesc cu toții în mocirla rău mirositoare a modei și a snobismului. Acolo nu sînt nici artiști, nici oameni, ci niște maimuțe îndemînatice. Toate canoanele frumosului, toate bunele tradiții sînt părăsite. Nu mai există contururi frumoase, nici culori frumoase, doar sclifoseli de cabotin de subprefectură . . ."

În 1903, ia naștere al patrulea Salon sub frumoasa denumire de „Salonul de Toamnă". În anul următor Henri Matisse și cei din grupul coloriștilor violenți, doritori de a-l omagia pe Cézanne, îi rezervă o sală întreagă, un fel de retrospectivă.

În 1905, Salonul de Toamnă devine adăpostul „incoerenților", al „nevertebraților", cum îi numește presa pe Vlaminck, Marquet, Friesz, Rouault sau Matisse.

Coloriștii post-impresioniști expun cînd la Salonul de Toamnă cînd la cel al Independenților. O dată cu apariția acestuia din urmă, în 1906, s-au născut și termenii de „fovi" și „fovism". Aceste două saloane vor rămîne multă vreme singurele manifestări de artă vie în timp ce expozanții Salonului oficial „Artiștii francezi", sau ai „Salonului Societății Naționale de belle-arte" trec, ca de altfel și „Independenții", în rîndurile dilе-

tantismului. Salonul de toamnă, deschis de cîțiva ani pictorilor abstracți și architecturii moderne, vădește o recrudescență de vigoare.

În mai 1942, noua generație expune la „Salonul din Mai" care, în anul următor va fi concurat de „Salonul noilor realități", devenit „Salonul artei abstracte".

Ritmul se accelerează . . . Din lună-n lună presa anunță noi tentative.

În 1951, pictorii realiști deschid un salon manifest: „Pictorii, martori ai timpului lor". În fiecare an, manifestarea care grupează artiști hotărît figurativi se desfășoară pe tema: pîinea, vinul, munca.

În 1951, Charles Estienne creează Salonul din octombrie. Cronica zilei devine din ce în ce mai greu de ținut. A doua zi după închiderea acestui Salon, (n-a durat decît două sezoane), se anunță deschiderea „super-independenților", apoi a Salonului „comparațiilor", a cărui formulă constă în a încredința unor artiști grija selecționării, după propriul lor gust, cu scopul de a oferi o panoramă cît mai completă a tuturor tatonărilor contemporane. Bietul critic, cîtă bătaie de cap, dacă vrea să scrie astăzi despre Saloanele: „Bătrîni și tineri de azi", „Tînăra pictură", „Tînăra sculptură", „Arta sacră", „Pictorii gravori", „Femeile pictor" — la care se adaugă nenumărate grupări de amatori ca „Salonul medicilor", al „dentiștilor" al „vameșilor" etc. Prea multă bogăție strică . . .

TÎRGURILE

Unii preferă bienalele în locul Saloanelor. E vorba aci de tîrgurile internaționale unde fiecare „mînz" e prezentat în „țarcul" său pavoazat cu culorile naționale, de către organizatori, începînd cu ambasadorul țării respective pînă la criticul, negustorul și clienții săi cei mai de vază.

A cuceri o „cupă" la Veneția este o glorie la fel de onorabilă, ba chiar mai avantajoasă decît un premiu „Goncourt" sau „Nobel".

De fapt, pînă la al doilea război mondial, bienala de la Veneția, care se limita la invitarea doar a celebrităților Salonului academic, era cu totul lipsită de originalitate. Dar, începînd din 1952, juriul și-a revenit, jucînd un rol hotărîtor în viața artelor plastice: el încoronează pe rînd pe Dufy și pe Villon. Decernînd în 1952 marele premiu pentru sculptură lui Arp și marele premiu pentru gravură lui Miro, bienala consacră suprarealismul.

După ce i-a prezentat pe toți marii creatori din prima jumătate a secolului XX, în anul 1964 Veneția își deschide porțile curentelor celor mai înaintate. Ea devine amfitrioana curentului „Pop", a școlii din New York și a „Op artei".

Succesul bienalei de la Veneția încurajează și alte inițiative. În 1951 ia naștere Bienala din Sao Paulo și, în același an, André Malraux inaugurează bienala de la Paris, care obține îndată un renume internațional. Faptul că este rezervată artiștilor sub treizeci și cinci de ani, această manifestare periodică permite o reînnoire permanentă.

În 1968, sînt recenzate de la șase pînă la opt bienale de artă.

Din momentul în care „Salonul", atît de urît, a fost înlocuit cu o infinitate de saloane și de bienale, membrii diferitelor jurii și participanții continuă să manifeste tot atîta intransigență abuzivă ca pe vremuri. În această lume a artei toleranța nu este virtutea fundamentală.

Salonul oficial avea cel puțin avantajul de a fi servit drept țintă numeroșilor contestatari. Opoziție pestriță care a adunat rînd pe rînd membrii academiei Sfîntului Luca, apoi pe enciclopediști. Romanticilor care-i blestemă pe jurați le urmează impresioniștii care confundă, în disprețul lor, judecători și public. Toți neînțeleși, turbează împotriva prostului gust al publicului, făcînd din

Salon o adunare de pîngăritori. Félicien Rops — astăzi ar fi considerat drept un fascist — susține că „Arta" nu trebuie să fie democrată, socialistă sau populară . . . că, de totdeauna, ea a fost și va fi, cu riscul de a nu mai exista, un druidism rezervat delectării cîtorva inițiați.

Instituția nu este pe placul nici al negustorilor. Pe măsură ce negustorii de tablouri își lărgesc piața, atașîndu-și pictori prin contracte adesea împovărătoare, nu pot vedea cu ochi buni existența unei piețe libere, unde producătorul — pictorul — are toată libertatea să-și vîndă operele direct cumpărătorului — clientul. În această privință ei sînt ajutați și de o anumită fracțiune a opiniei publice. Banul și negustoria, constituie obiectul disprețului romanticilor și mai apoi al simboliștilor. Nu este oare umilitor să obligi artiștii, oameni dezinteresați, să fie amestecați în aceste tranzacții financiare? Jules Laforgue, asimilîndu-i pe pictori oamenilor de litere, îi povățuiește să lase grija treburilor lor financiare pe seama negustorilor de tablouri, așa cum romancierii o fac cu editorii.

În sfîrșit, în timp ce pînă la Revoluție Salonul rămîne un loc accesibil tuturor, cu timpul el devine — cel puțin așa va fi acuzat — o mare manifestare burgheză și-n scurt timp mondenă. În 1880, cronicarul ziarului *Gaulois* sfătuiește modistele să creeze „pălării cu boruri mici" pentru a nu stingheri vizitatorii Salonului. Zola relatează că în unele duminici se numărau pînă la cincizeci de mii de vizitatori.[1]

La sfîrșitul secolului, vernisajul Salonului devine un eveniment tot atît de important ca și marele premiu de la Longchamps, sau cursele de la Auteuil. Priveligiații, invitați dimineața, se întîlneau, la ora prînzului, în restaurantele de pe Champs Elysées, cu lumea mai puțin elegantă, invitată după amiaza.

[1] Zola, *L'Oeuvre*.

Salonul, disprețuit de artiștii „moderni", invidiat de negustorime, acuzat de a fi templul ușurătății dar, în realitate, victima ineluctabilei schimbări de opinii, a trebuit să aibă o constituție de fier dacă și-a dat sufletul abia după două sute cincizeci de ani de existență, pe cît de regretat, pe atît de hulit.

Capitolul 15

MECENATUL

„Marii oameni, Colbert, nu sînt buni curtezani. Nu sînt făcuți pentru a îndeplini obligații de complezență.

. . . .

Cine se limitează la Curte, se sustrage artei"

MOLIÈRE, *La Gloire du dôme de Val-de-Grâce*

Din epoca elenistică şi pînă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea, mecenatul readuce artistul la o dependenţă aproape totală faţă de protectorul său. În schimb, acesta e obligat să-i asigure traiul, să-l ia pe garanţie în sferele amatorilor şi să-i asigure renumele. Respectînd aceste reguli, fiecare are de cîştigat: pictorul îşi atrage gloria servindu-l pe cutare sau cutare suveran iar protectorul se mîndreşte că e la originea acestei reuşite.

Raporturile lor, adesea ambigui, variază după caracterul şi nevoile unuia sau ale altuia; ele pot merge de la admiraţie la dispreţ, de la tiranie la supunere servilă şi, de cele mai multe ori, nu artistul este acela care linguşeşte sau se supune.

În trecut pictorul era legat de stăpînul său în sensul propriu al cuvîntului; locuia la Vatican sau în galeriile Luvrului şi nu lucra în principiu decît pentru papa sau regele Franţei.

Datele pe care le avem privitoare la relaţiile dintre Alexandru cel Mare şi pictorul său favorit Apelle, arată că încă din secolul IV înaintea lui Cristos, raporturile dintre un pictor reputat şi stăpînul său erau privilegiate şi intime. După Plutarh, Alexandru s-a arătat foarte generos, atît de generos încît mama sa Olympiada, îl pune în gardă: „Aprob binefacerile tale faţă de cei ce-ţi sînt apropiaţi şi faptul că le rezervi un loc de cinste

lîngă tine, dar făcîndu-i egalii regilor, le dai posibilitatea să-şi facă prieteni, în dauna ta".[1]

Această îngrijorare a Olympiadei era lipsită de temei, deoarece stima şi binefacerile acordate de principi artiştilor erau recompensate din plin de faima măgulitoare pe care le-o purtau oamenii de bun gust. Prestigiul lui Iuliu II, a lui Carol I al Angliei, sau al lui Ludovic al XIV-lea s-a datorat în mare măsură discernămîntului lor artistic (astăzi noi îl numim fler) şi stimei pe care au acordat-o artei şi artiştilor. În timp ce asedia Rodosul, Demetrios este informat că Protogene care locuia într-una din mahalalele direct ameninţate, continua să picteze, nepăsător la furia războiului. Intrigat, generalul îl cheamă pe artist: „Cum poţi fi atît de nepăsător? Nu ştii că în orice clipă viaţa îţi este în pericol?" Iar pictorul îi răspunse: „Ştiu că porţi război Rodienilor şi nu artelor". În aceeaşi seară, regele trimise cîţiva soldaţi din garda sa personală pentru a păzi casa artistului.[2]

Încurajarea artelor pare a fi preocuparea societăţilor civilizate în formare: astfel, Grabar susţine că avîntul picturii bizantine a fost opera regilor Siciliei şi a dogilor din Veneţia. „Şi unii şi alţii au luat iniţiativa, socotind că sarcina guvernului pe care-l reprezentau consta, conform ideilor din acea vreme şi tradiţiei împăraţilor bizantini pe care-i imitau, de a fonda palate şi altare fastuoase, semne ale puterii şi evlaviei lor".[3]

Invadatori, împăraţi şi regi, se vor în general, protectori ai artelor frumoase. Bonaparte este de bună-credinţă atunci cînd jefuieşte comorile artistice ale Italiei. Crede că vor fi mai bine valorificate la Paris. Suveranii, dorind să răsplătească pictorii care contribuie la strălucirea domniei lor, le acordă favoruri şi generozităţi a căror importanţă stîrneşte vîlvă. În Italia, decenii la rînd, oameni continuă să se minuneze de cei 600 ducaţi oferiţi de papă lui Giotto ca preţ pentru cele cinci

[1] Plutarh, *Viaţa oamenilor iluştri.*
[2] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*
[3] A. Grabar, *Byzance*, Paris, Albin Michel, 1963.

scene din viaţa lui Isus, executate pentru tribuna de la Sfîntul Petru, căci majoritatea protectorilor se mulţumeau să asigure masa şi casa, ceea ce nu era un fleac pe atunci, lăsîndu-se pentru rest ceva mai greu. Lui Mantegna, „împrumutat" lui Frederigo Gonzaga de către papa Inocenţiu al III-lea, şi care se plîngea de soarta sa, i se răspunde: „Unde vrei să găsească Sfîntul nostru Părinte cu ce-şi plăti pictorii, cînd e împovărat cu o progenitură atît de numeroasă?"

Doar un mic număr de artişti refuză să-şi sacrifice independenţa în schimbul avantajelor materiale. Leonardo da Vinci, conştient de geniul său, şi-o manifestă — cam prea ostentativ de altfel, după părerea clienţilor şi a principilor pe care-i frecventează —; el nu se mulţumeşte să trăiască doar ca un senior ci vrea să fie senior şi să nu datoreze această favoare decît geniului său. El este printre primii care divinizează munca pictorului; după el, un artist adevărat nu va mai putea fi tratat ca un simplu servitor. Dar cu toată inteligenţa sa excepţională, Da Vinci exercită o influenţă mai puţin profundă decît Michelangelo sau Rafael. Forţa lui Michelangelo se impune prin operele sale. Atacat, ponegrit, maltratat, reuşeşte adesea să-şi pună cu botul pe labe adversarii doar prin calitatea frescelor, a sculpturilor şi a monumentelor sale. La douăzeci şi nouă de ani, cînd Iuliu al II-lea îl cheamă la curtea sa, este deja un artist sigur de el şi pretinde să trateze de la egal la egal cu stăpînirea. Raporturile sale cu papa, respectuoase şi amicale un timp, se strică repede. Dacă ar fi să-i acordăm încredere lui Vasari, neînţelegerile dintre ei au pornit de la livrarea unei anumite cantităţi de blocuri de marmură. Michelangelo, care a trebuit să plătească singur această marfă, pretinde să fie rambursat. El formulează o cerere, solicită audienţe; dar Iuliu al II-lea invocă o mie de pretexte ca să nu-l primească. Ofensat Michelangelo se hotărăşte să părăsească Roma. Ne închipuim indignarea suveranului pontif care, folosind ameninţări şi făgăduieli, obţine în sfîrşit reîntoarcerea sa. Lucrările reîncep, dar foarte repede neînţelegerile se iscă din nou. Camarila invidioşilor, excedată de favoarea de care se bucură Michelangelo, încearcă prin toate mijloacele să-l piardă. Unui cardinal care îl acuză că ar fi stricat catedrala Sfîntul Petru, artistul îi răspunde: „Nu sînt şi nu înţeleg să fiu obligat să dau socoteală Senioriei Voastre, şi nimănui altuia de ceea ce vreau sau de ceea ce trebuie să fac. Rolul dv. este de-a procura fondurile şi de-a îndepărta pungaşii; în ceea ce priveşte construcţia, asta-i treaba mea. . ."[1]. Pentru Michelangelo, concepţia lucrării, lucru divin, nu este acordată decît cîtorva aleşi iar comanditarul nu este decît un furnizor de bani.

Unele anecdote lasă să se vadă ce mare rol au avut protectorii în ameliorarea condiţiilor artistului în societate. Uneori principii a căror autoritate şi mînie erau de temut, respectuoşi fiind doar cu egalii lor şi cu reprezentaţii lui Dumnezeu, se închinau în faţa artiştilor proveniţi din păturile cele mai umile ale societăţii. Cu riscul de-a ofensa şi de-a tulbura obiceiurile mulţimii de curteni, care se tîrau la picioarele lor, aceşti suverani impuneau celor din anturajul lor să recunoască nu numai geniul unor creatori dar şi superioritatea lor. Este pentru prima oară de la Antichitate încoace cînd regii se înclină în faţa unei puteri noi: talentul. O anecdotă străbate Europa. Regele Angliei, furios de atitudinea oamenilor de la curte care afişau pe faţă dispreţul pentru pictorul său favorit, le spune brutal: „Pot face într-o clipită o sută de nobili ca voi, dar un om ca acesta nu poate face decît Dumnezeu". Fapt caracteristic: timp de două secole, această frază exemplară este atribuită rînd pe rînd lui Carol Quintul, Henric al VIII-lea, Filip al IV-lea, Carol I! Aceeaşi anecdotă se referă de asemenea la Holbein, Tiţian, Rubens sau Van Dyck. . .

Tiţian îşi permite să-l facă să aştepte pe Carol Quintul care, fapt şi mai neobişnuit, ridică penelul pe care artistul îl scăpase şi, zîmbind, i-l întinde spunînd: „Tiţian merită să fie servit de Cezar". În sfîrşit, gimnastică pînă atunci de necon-

[1] G. Vasari.

ceput, îi obligă pe cîţiva curteni să-l aburce pe Tiţian pînă la nivelul unei picturi care trebuia retuşată, servindu-i, dacă se poate spune aşa, de trambulină.[1]

Dar dacă regele Angliei şi împăratul, monştri afurisiţi, acceptă să „cadă la învoială", ei o fac mai puţin din modestie cît din grija de a-şi întreţine faima.

Într-o scrisoare din 10 mai 1533, Carol Quintul afirmă că vrea să urmeze exemplul predecesorilor săi: Alexandru cel Mare şi Octavian August — dintre care primul nu vroia să fie pictat decît de Apelle iar celălalt numai de cîţiva maeştri desăvîrşiţi, de teamă ca nu cumva din greşeala unor pictori neîndemînatici faima să le fie ştirbită în faţa posterităţii prin cine ştie ce tablou urît şi monstruos.[2]

Dacă împăratul se complace în a ridica de jos un penel, el dă dovadă de o perfectă dezinvoltură cînd e vorba de plată. Adesea trece mult timp între obţinerea rentelor şi eliberarea arendelor. O făgăduială princiară nu înseamnă neapărat o obligaţie. În nenumărate cazuri, pictorii cei mai preţuiţi sînt constrînşi să reclame şi chiar să implore pentru obţinerea drepturilor cuvenite. Se pare că cel care l-a prezentat pe Tiţian lui Carol Quintul a fost Aretino. La început, raporturile lor sînt reţinute. Avar, împăratul, înainte de a comanda tabloul său călare, se informează de costul lucrării. El găseşte că suma este prea mare. Dar artistul refuză să facă cea mai mică concesie. Nu e timp de gîndit, trebuie să te hotărăşti. Împăratul va ceda. În timpul următorilor şase ani, Tiţian execută un oarecare număr de portrete şi de tablouri religioase.

Vasari scrie: „Tiţian a cîştigat sume enorme, lucrările sale fiind întotdeauna bine retribuite",

[1] Anecdota cu trambulina este povestită şi de Van Mander care susţine că s-a petrecut între împăratul Maximilian şi Albert Dürer.

[2] C. Van Mander, *op. cit.*, 81, 10 mai 1533. Citat de G. Lafenestre. *Artistes et amateurs*, Paris, Société d'édition artistique, 1900.

dar pictorul, în scrisorile sale, se plînge că este plătit neregulat şi adesea foarte prost. E posibil ca Tiţian să se fi complăcut în a prezenta o imagine oarecum exagerată asupra situaţiei sale, singura metodă de a te face plătit de către nişte creditori dezinvolţi fiind să te vaiţi de sărăcie. E adevărat că îndată ce este vorba de bani, personajul respectat care a fost Tiţian este tratat mai rău decît un furnizor de rînd, şi în cele din urmă prin această nepăsare, prin această inconsecvenţă suveranul îşi trădează dispreţul faţă de toţi cei care acceptă să-l slujească. Nu este acesta, oare, un mod de a-i umili şi de a-i obliga să cerşească pe aceşti oameni care şi-au cîştigat o situaţie socială şi şi-au cucerit independenţa?

Drept mărturie, iată o scrisoare a lui Tiţian către Filip al II-lea:

„Dacă vreodată, Sire, vechile şi statornicile mele servicii v-au satisfăcut, vă implor, în numele clemenţei voastre fără margini, să binevoiţi a dispune ca proviziile să-mi fie, în sfîrşit livrate, pentru a putea vieţui în pace puţinul timp ce mi-a mai rămas de trăit, şi pe care vreau să-l închin Maiestăţii Voastre. Dînd dispoziţie să se efectueze ordinele pe care le-aţi dat de mai multe ori în această privinţă, veţi face, Sire, un act de binefacere, de dreptate şi de pietate faţă de memoria Augustului vostru tată. Îmi pierd cea mai mare parte din timp pentru a solicita şi a mă plînge; de-abia dacă pot să smulg, după repetate insistenţe, puţinii bani de care am nevoie pentru întreţinere; Vai! dacă Maiestatea Voastră ar cunoaşte oribila situaţie în care mă aflu, s-ar înduioşa şi n-ar întîrzia să o îmbunătăţească. În zadar îi solicit pe miniştrii Maiestăţii voastre, ei nu aduc la îndeplinire nici una din dispoziţiile date; fapt ce mă face să cad la picioarele Maiestăţii Voastre pentru a pune capăt nenorocirilor şi plîngerilor mele.[1]"

Protecţia şi generozitatea principilor e limitată de inconştienţa lor; nici o făgăduinţă nu-i obligă;

[1] Anecdotes des Beaux-Arts.

în schimb, nu o dată se întîmplă ca, risipitori cînd nu-i costă scump, să facă cadouri în pămînt, rente, titluri care aparțin altuia, lăsînd beneficiarului grija de a-și revendica drepturile. Nepăsarea și inconsecvența sînt pentru cei mari tot atîtea dovezi de eleganță. Filip al IV-lea pretinde a fi cel mai bun prieten a lui Velázquez, dar îl copleșește cu cele mai neașteptate sarcini.

Ca să-l aibă mai aproape de el, căci îi place să-l vadă lucrînd, îi oferă postul de aprod al Camerei. Îl vizitează des; în 1631, îi pune la dispoziție un atelier care comunică cu apartamentele regale, a cărui cheie o are doar el. Petrece ceasuri întregi în tovărășia lui Velázquez, nefiindu-i jenă să se inițieze în tehnica picturală sub respectuoasa directivă a tînărului maestru.

Fără îndoială că Filip al IV-lea și-a iubit în felul său pictorul, dar nouă ni se pare adesea că l-a iubit destul de prost. Ceea ce-l interesa pe regele Spaniei, era să aibă un artist la cheremul său „pentru a lucra, spunea el, după instrucțiunile mele", aceste așa-zise instrucțiuni nu se referă doar la comenzi de tablouri, căci Velázquez, pe parcursul carierei sale, este încărcat cu tot felul de titluri onorifice, atrăgînd după ele sarcini istovitoare. Dragostea regelui se aseamănă cu aceea a unui copil alintat. Posibilitățile sale nu sînt pe măsura generoaselor sale ambiții. În 1623, îi acordă lui Velázquez o pensie de 300 ducați, provenită dintr-un venit bisericesc, dar pentru a pune mîna pe ea, pictorul trebuie să obțină o dispensă papală. Va trebui să aștepte trei ani ca să aibă cîștig de cauză.

În 1628, un decret regal dă lămuriri exacte asupra lefii artistului: „Lui Diego Velázquez, pictorul camerei regale, am stabilit să i se acorde pe cheltuiala Casei mele, o rație zilnică în bani egală cu cea primită de către bărbierii Camerei mele, avînd în vedere toată osteneala pe care și-a dat-o și drept plată pînă în prezent pentru lucrările sale".[1]

[1] Citat din Saint Paulien.

În 1648, atît tablourile cît și pensia îi sînt plătite atît de greu, și cu atîta întîrziere, încît pictorul vrea să renunțe la drepturile sale — visteria îi datora 34 000 reali — cu condiția ca leafa lunară să-i fie ușor mărită. Filip al IV-lea acceptă, încîntat de ocazie, și la 16 Mai 1648, semnează convenția: „El (Velázquez) mă imploră să dau dispoziții ca această sumă de 500 ducați (leafa sa lunară) să-i fie mărită la 700, și ca ea să-i fie în continuare plătită din același venit bisericesc și în același mod, pînă ce-i voi acorda altă compensație, pentru a putea trăi; drept care el se va socoti plătit de suma datorată, cît și de acelea care i se cuvin pentru picturile făcute și pentru cele pe care le va face în viitor..."

Faptul că suveranul se închide ceasuri întregi în atelierul pictorului său favorit, nu aduce după sine și recunoașterea unui rang superior. Prin el, regele este cel respectat. Pentru curteni cel mai mare pictor nu merită decît o considerație savant dozată. Scrisoarea adresată de către ambasadorul Florenței la Madrid, Averardo de Medici, la 22 septembrie 1629, cu ocazia unei deplasări a lui Velázquez, este cu totul revelatoare: „Acum cîteva zile, am dat o scrisoare de recomandație unui pictor favorit al Regelui și al contelui d'Olivarés, numit Diego Velázquez, plecat în Italia în tovărășia marchizului de Spinola, pentru a vizita Lombardia și Republica Veneția, apoi Florența și Roma. La sosire, aș dori să nu fie onorat nici prea mult nici prea puțin; ar fi indicat ca un pictor oarecare să-i ofere ospitalitatea și ca Altețele lor și Principii să-l trateze cu favoare. Nu am nimic de reamintit domnului Conte și totuși aș vrea ca toată lumea să i se adreseze cu „dumneavoastră"; este un favorit al Regelui și al Contelui, aprod al Camerei; căci n-aș vrea ca după aceea să se laude pe lîngă curtenii de aci c-a primit din partea Principilor noștri mai multe semne de curtoazie decît i se cuvine unui pictor. Aș fi de părere ca Marele Duce să-i comande portretul, dăruindu-i după aceea un lanț cu medalie (...) deoarece cu acești spa-

nioli de origină joasă pierzi și atunci cînd le arăți prea multă stimă și cînd le arăți mai puțină".[1]

Aceste exemple ne ajung pentru a fixa în linii mari situația unui pictor de curte. Departe de-a fi doar o sursă de avantaje, titlul prezintă adesea grave inconveniențe, finanțele regilor nefiind întotdeauna pe măsura ambițiilor lor artistice. Totuși dacă, în afara cîtorva excepții, acești oameni plătiți mai degrabă cu protecție și laude decît cu bani, preferă rolul de pictor cu toată mizeria și gloria lui în locul independenței, înseamnă că această „independență" este mult prea iluzorie. Să ne gîndim puțin la greutățile vieții de toate zilele: hrană, căldură, locuință, sînt probleme esențiale. Sprijinul unui personaj bogat, chiar cînd nu e „de viță", este binevenit, pînă în momentul cînd pretențiile acestuia nu întrec măsura... Astfel, în schimbul avantajelor acordate (era stabilit ca protectorul să ofere tînărului artist indispensabila călătorie la Roma), el pretindea nu numai să primească copii fidele pe care protejatul trebuia să le execute după vechii maeștri, dar și un număr de îndatoriri domestice. Cîte ceasuri n-a pierdut Poussin în căutarea „mănușilor, parfumurilor, săpunurilor de toaletă"[2] pentru protectorul său Chantelou?

Cei mai mari pictori, departe de a se răzvrăti împotriva unor astfel de practici, acceptă să fie misiții protectorilor lor. Veșnicele fluctuații ale cursului monetar înlesnesc realizarea unor cîștiguri apreciabile. Dürer se plînge că „viața la Veneția e scumpă, hîrtia și creioanele de cărbune costă extrem de mult. Ca să facă față nevoilor, face negoț cu nestemate. Tînărul artist îl previne pe Pirckenheimer, protectorul său: „În legătură cu perlele și pietrele pe care m-ați însărcinat să le cumpăr, vă fac cunoscut că n-am găsit nimic, chiar la un preț ridicat. Nemții au acaparat totul, și ca să le răscumperi de la ei, ar trebui să plătești

[1] A.-J. Dezallier d'Argenville, *op. cit.*,

[2] Cf. Nicolas Poussin, *Lettres à Chantelou*, 3 iulie 1645, în Nicolas Poussin, *Lettres et propos sur l'art*, texte adunate și prezentate de Anthony Blunt, Paris, Hermann, 1964.

mai mult decît face, căci sînt foarte puțin binevoitori, și știindu-se stăpîni pe situație rîd de toți. Toată lumea spune că la Frankfurt se găsesc lucruri mult mai frumoase și mai ieftine decît la Veneția".

Cum Pirckenheimer insistă, Dürer îl sfătuiește: „Smaraldele sînt mult prea scumpe, dar se pot găsi ametiste de mărime mijlocie pentru douăzeci sau douăzeci și cinci ducați bucata".

Dürer, fie din șiretenie, fie din neștiință, pretinde că nu cunoaște adevărata valoare a pietrelor prețioase pe care le expediază în Germania. Iată ce scrie: „Pentru că m-ați rugat să vă cumpăr nestemate, am vrut să vă fac plăcere trimițîndu-le prin Frantz. Duceți-le la un specialist care să le evalueze și păstrați-le la prețul la care au fost evaluate. Dacă, totuși, nu vă convin, înapoiați-mi-le cu primul curier. Căci la Veneția, mi se oferă doisprezece ducați pentru un smarald și zece pentru un diamant".

A avea un protector înseamnă un avantaj atît de mare încît „fiecare se străduie în speranța de-a stimula generozitatea unuia din ei". Începînd cu Renașterea, procedeul cel mai răspîndit constă în a trimite cîteva desene însoțite de o scrisoare. Jalba, măestrit întocmită, menționează, fără să insiste prea mult în această privință, greutățile financiare ale expeditorului. Nici un preț nu este fixat; destinatarul are latitudinea, în cazul în care consimte, să le evalueze și să le plătească cît crede de cuviință. Experiența comportă și riscuri: confirmările de primire sînt rare, și în felul acesta, destinatarii, acceptînd ca un omagiu datorat rangului lor darurile pe care nu le solicitaseră, își alcătuiesc fără cheltuială, prețioase colecții de desene.

Dürer, dornic să parvină, cum ne mărturisește cu naivitate în jurnalul său, se forțează să-și înfrîngă zgîrcenia pentru a se pune bine cu anturajul principilor. „Duminica dinaintea sărbătorii Sfintei Margareta, regele Danemarcei oferă un mare banchet în onoarea împăratului, a doamnei Margareta și a reginei Spaniei. Sînt invitat, deci

voi cina la palat și voi da doisprezece bani bucătarului regal!"

Dar acești oameni din înalta societate sînt într-adevăr prea cîrpănoși. Dürer este indignat: n-a oferit el gravuri și două desene principesei Margareta, sora lui Carol Quintul, căreia i-a fost prezentat? Nu a executat el planul casei medicului său, la vederea căruia arhitecții locali au pălit? Și pentru toate acestea n-a primit nici o mulțumire. „Am fost în special lezat de doamna Margareta", încheie el.

De la începutul Renașterii, pictorii cei mai celebri sînt solicitați în toate părțile; fiecare prinț italian visează să-l găzduiască pe Perugino, pe Rafael sau pe Tițian. Dorința de a trece în ochii contemporanilor, și poate ai posterității, drept un mare amator și un mecena, contribuie la modificarea condiției sociale a pictorilor din Italia. Trebuie să te ferești de protectorii prea exigenți și să reușești în același timp să te faci indispensabil și de neînlocuit pentru rege și cetate. Atîta vreme cît artistul nu reușește acest lucru, rămîne un simplu proletar. Faptul că în sec. XIII-lea se mai ține la Paris un „tîrg al artiștilor" unde clienții vin să angajeze pictorii și sculptorii de care au momentan nevoie, spune multe; serviciile unui pictor sînt apreciate după o ochiadă aruncată asupra desenelor pe care acesta le aduce după sine, la fel cum se încearcă mușchii argaților de angajat. Acești așa-ziși „imagieri" sînt plătiți după numărul orelor de lucru, sau cu ghiotura, înțelegîndu-se de la sine că în cazul în care clientul ar fi nemulțumit va putea să refuze să plătească suma convenită.

În secolul al XIV-lea, pictorul, de obicei plătit cu ziua, se învoiește să muncească de dimineața pînă seara, sub ochiul vigilent al clientului care-l pedepsește aspru dacă devine recalcitrant sau obraznic. Soarta și reputația lui depind de patroni. Răsfățat ani în șir, e suficient să intre în dizgrație pentru ca pieirea lui să fie sigură. A cădea în disgrație înseamnă a îndura cele mai cumplite mizerii.

Încă de foarte tineri, pictorii caută amatori princiari în stare să le asigure adăpost și protecție. Ambiția cea mai mare este aceea de a obține funcția de „pictor și fecior de casă".

Jean de Berry acordă acest titlu meșteșugarilor de tot felul printre care cei mai de seamă „iconari" ca Etienne Lannelier, frații Limburg sau Jacquemart de Hesdin.

Dacă nici unul dintre ei nu pare să se plîngă de ducele de Berry, nu putem spune același lucru despre ducele de Burgundia. Este epoca Războiului de o sută de ani; mulți artiști, părăsind Parisul, găsesc adăpost la Dijon, focar cultural cu atît mai însuflețit cu cît este centrul uneia dintre puținele regiuni cruțate de invazie. Ducii petrec aici o viață fastuoasă; înconjurați de muzicieni, poeți, pictori și sculptori, ei au marea reputație de a fi protectorii artelor. Serbările se țin lanț la curte; toți artiștii își dau concursul la decorarea și la organizarea lor. Ioan cel Bun — scrie Jean de Maupoint — „făcea din noapte zi și din zi noapte luînd parte la dansuri, la petreceri și la alte zbenguieli; el a continuat acest fel de viață pînă la moarte"[1]; dar cu toată bogăția și dragostea pentru artele frumoase mecenații burgunzi se îngrijesc prea puțin de starea materială a pictorilor de care se folosesc și a căror situație nu e deloc mai de invidiat decît a proletarilor sau a funcționarilor subalterni de la Curte.

Ei sînt răsfățați ani în șir, apoi, pentru o nimica toată, cad pe totdeauna în disgrație. Acesta pare să fie cazul lui Henri Bellechose care, începînd din 1415, devine pictor și fecior de casă a lui Ioan fără Frică. El încasează timp de doisprezece ani o simbrie de șase „groși" pe zi și i se rambursează „tot ce s-a certificat că i se cuvenea pentru culorile, aurul și alte stofe și lucruri necesare pe care numitul Henri le va lua și le va folosi în operele pe care de acum înainte le va executa pen-

[1] J. de Maupoint, *Journal parisien* (1437—1469) citat în J. Chailley, *L'histoire de la musique au Moyen-Age*, Paris, 1950, p. 275.

tru acest senior". În 1422, simbria îi este mult redusă; iar în anul următor nici n-o mai încasează.

Din nefericire nu e singurul. Numai după multe lamentări Jehan de Pestinien, miniaturist în slujba aceluiași Ioan fără Frică obține o pensie de 30 de lire pe an, plătită din ordinul lui Filip cel Bun.

La curtea Franței, situația pictorului regelui nu este mai strălucită. La începutul secolului al XV-lea, el primește anual din visterie o pensie de 136 livre, aproape 25.000 în franci, sumă aproximativ egală cu onorariile avocatului regelui la Châtelet. Medicul și chirurgul regelui cîștigă în medie 500 livre, în timp ce militarul care „trudește" la asedierea muntelui Saint Michel primește o soldă de 3 parale, 4 dinari pe zi, sau 12500 din francii noștri pe an.

În Italia, în afara cîtorva privilegiați, cea mai mare parte își duc viața supunîndu-se capriciilor unor protectori abuzivi. În 1285, consiliul parohial al catedralei Santa Maria Novella îi comandă lui Duccio un panou de altar, descris de comanditari în mod amănunțit; lucrarea va fi plătită cu 150 de livre; această sumă va trebui să acopere atît furniturile cît și munca artistului. Ornamentația, auriturile, cizelura marginală, vor fi executate pe cheltuiala pictorului și nu vor fi rambursate decît în cazul în care ansamblul va corespunde dorințelor clientului; o indemnizație de 50 livre este prevăzută în cazul desfacerii contractului din vina unuia sau a altuia. Duccio face cheltuieli, renunță la alte comenzi, fără a fi sigur, pînă-n ultima clipă, că va fi rambursat sau plătit. Treisprezece ani mai tîrziu, își ia angajamentul să execute pentru catedrală un panou reprezentînd Sfînta fecioară. Contractul prevede ca executantul să lucreze la tablou fără încetare, refuzînd orice altă comandă. Cum fiecare zi de muncă îi este plătită cu 16 parale, pictorul consimte să fie supravegheat îndeaproape.

CURTEA DE LA MANTUA

Frederico Gonzaga, marchiz de Mantua, duce o viață regească. El întreține permanent comedianți și poeți. Pentru trupa sa de pitici, pune la dispoziție un întreg grup de case: dormitoarele, sufrageria și capela sînt pe dimensiunile lor. Mare amator de curiozități, marchizul are și o menajerie populată cu elefanți, cămile și girafe. Serbările sale sînt considerate printre cele mai frumoase și mai somptuoase. Din plăcere și din ambiție desigur, caută să atragă la curtea sa pe cei mai mari artiști ai timpului. Pe Mantegna îl copleșește cu scrisori pline de curtoazie și chiar respectuoase. E gata să-i promită marea cu sarea pentru a-l atrage în palatul din Mantua, așa cum reiese din această scrisoare: „vă asigurăm că cea mai arzătoare dorință a noastră este de-a îndeplini cu cea mai mare plăcere tot ceea ce v-am făgăduit în scrisorile noastre precedente și chiar mai mult. Pe lîngă cei cincisprezece ducați pe lună, veți locui într-o casă comodă cu întreaga dv. familie. Veți avea pentru întreg anul suficientă hrană pentru cele șase guri și destule lemne pentru nevoile întregii familii. Aș dori să nu vă îndoiți o clipă de respectarea acestor făgăduieli, și pentru a vă scuti de orice grijă materială, cu privire la familia dv., vom fi fericiți ca atunci cînd vă decideți să veniți, să trimitem o barcă care să vă transporte pe dv., și familia dv. În felul acesta nu veți avea de făcut nici o cheltuială".

Mantegna cere un răgaz pentru terminarea unor „comenzi". Marchizul, departe de a se enerva îi răspunde: „Cele două sau trei luni de întîrziere necesare pentru ducerea la bun sfîrșit a lucrărilor d-voastră nu contează, din moment ce avem asigurarea că după aceea, — neîndoios —, veți veni în serviciul nostru". Odată Mantegna stabilit, principele nu se mai ține de făgăduială. Mantegna imploră, amenință, dar el face pe surdul. În 1463, primește pensia cu o întîrziere de patru luni. Mantegna își încasează leafa cu atîta neregularitate încît pînă la urmă se supără. În 1478, plin de

amărăciune, îi scrie lui Francesco Gonzaga: „Cu toate insistențele altora, m-am decis să intru în serviciul Excelenței Voastre, în dorința de a o ajuta să se laude că are ceea ce nu posedă nici un senior din Italia". Așa rău plătit cum pretinde c-a fost, pictorul a trăit totuși cîțiva ani în belșug. A locuit într-o casă luxoasă; dar din pricina trăsnăilor unuia dintre fiii săi, pentru a ieși dintr-o situație dificilă, este constrîns să-și vîndă casa. În 1506, cu cîteva luni înainte de-a muri, bolnav, fără un ban, îi scrie Isabellei d'Este, implorînd-o să-i cumpere pentru 100 ducați un bust de marmură antică, singurul obiect de valoare pe care-l mai avea.

ISABELLA D'ESTE

Isabella d'Este, soția lui Frederico Gonzaga, persoană strălucită, excentrică și foarte instruită, are o bogată colecție de marmore antice, de camee și medalii, plăcîndu-i să trăiască în mijlocul unei colonii de artiști, scriitori și savanți, veniți din toată Italia. Despre aceea pe care contemporanii o numeau „la prima donna del mondo", Robert de Sizeranne scrie: „Ea fu Renașterea desăvîrșită, triumfătoare, avînd savoarea fructului copt".[1]

Dar toate aceste calități sînt contracarate de o intransigență adesea despotică. Comandîndu-i lui Perugino un tablou cu *Lupta Castității împotriva Amorului*, îi descrie scena așa cum vrea să fie reprodusă în final; cu mare greutate consimte să renunțe la cîteva mici amănunte de compoziție: „Dacă găsiți că sînt prea multe figuri pentru subiectul compoziției, scrie ea la sfîrșitul scrisorii, puteți să mai suprimați din ele cu condiția ca fondul să nu sufere nici o modificare, adică Pallas, Diana, Venus și Amorul... dar vă este interzis să adăugați ceva de la dumneavoastră." De voie, de nevoie, Perugino se supune preferînd poate să

[1] Citat în *Tout l'oeuvre peint de Leonardo da Vinci*. Docum. de J. Segnaire, N.R.F., Paris, 1950.

fie un om bogat, proprietarul multor pămînturi și case, și nefiind prea pretențios în ceea ce privește independența sa.

LEONARDO DA VINCI ȘI PROTECTORII

Isabella își încearcă puterea asupra lui Leonardo, dar el nu cedează o iotă. Îi comandă un tablou dar el înțelege să rămînă stăpîn în ceea ce privește subiectul și compoziția și lucrurile nu merg mai departe. Cum ea insistă, Leonardo dispare. Isabella surprinsă și necăjită îi scrie lui Pietro da Novellara la 25 martie 1501: „Interesați-vă dacă Leonardo ar fi dispus să picteze un tablou pentru budoarul nostru. Dacă consimte, noi îi vom da mînă liberă în privința invenției și a termenului." Leonardo face pe surdul. Peste trei ani ea revine cu insistență, prin intermediul lui Angelo del Tovaglia, căruia îi scrie la 14 mai 1504: „Dorind cu ardoare să am cîteva opere de-ale lui Leonardo da Vinci, acest pictor remarcabil pe care noi îl cunoaștem, nu numai din reputație dar chiar și personal, îi scriem în scrisoarea alăturată să binevoiască să execute pentru noi o figură a lui Isus copil la vîrsta de doisprezece ani. Dv., îi veți prezenta misiva noastră, întrebuințînd argumentele pe care le veți găsi de cuviință pentru a-l convinge; îl vom plăti bine, și dacă pretinde că are de terminat lucrarea pe care a început-o pentru Senioria Sa, puteți să-i spuneți că aceasta va fi o destindere binevenită după atîta Istorie". Lucrarea în chestiune este gigantica *Bătălia de la Anghiari* al cărui desen fusese terminat. Să fie din pricina lucrului care i se plătea cu luna și a faptului că fiecare zi pierdută i se reținea din salariu? Cert este că multele demersuri ale Isabellei au rămas fără nici un ecou. Frumoasa principesă nu va avea de la Leonardo decît un portret desenat, proiectul unui tablou pe care nu-l va picta niciodată.

Toate acestea grăiesc îndeajuns despre felul de

a se comporta al lui Leonardo, primul în vremu-

rile acelea care a avut pretenţia să-şi exercite liber meseria.

Această concepţie surprinzătoare, prin aceea că este îndrăzneaţă şi modernă, o va avea şi Michelangelo. Autorul frescelor din Capela Sixtină trăieşte în intimitatea principilor şi a papilor; Cosimo şi Francesco de Medici îi arată cel mai mare respect. Nu ezită să părăsească brusc Roma cînd papa Iuliu al II-lea, care-l iubeşte şi-l admiră, îl jigneşte. Dar dacă unii prinţi nu se simt deloc ofensaţi de astfel de procedee, majoritatea sînt trufaşi, autoritari, ameninţători. Scrisoarea expediată de către ducele Alfonso I d'Este către ambasadorul său trădează furia de care este cuprins cînd Rafael îl lasă să înţeleagă că nu-i va putea trimite tabloul făgăduit. „Dorim să-l căutaţi şi să-i spuneţi că aţi primit mai multe scrisori de la noi prin care vă informăm că de trei ani ne tot duce cu vorba şi că asemenea procedee nu pot fi folosite cu oameni de rangul nostru; iar dacă nu ne trimite ceea ce ne-a promis vom face în aşa fel încît să simtă că nu-i niciodată bine să umble cu înşelăciuni. Apoi îi veţi sufla cîteva cuvinte ca şi cum acestea ar porni de la dv. că nu-i bine să trezească ura noastră care pînă acum i-am arătat afecţiune, că dacă se va ţine de cuvînt poate să spere mult din partea noastră; în caz contrar va întîmpina multe neajunsuri".

Cînd, în 1520, Rafael moare brusc, tabloul nu e terminat. Cu tot regretul său, ducele nu întîrzie să facă demersuri pentru a i se rambursa cei 50 de ducaţi plătiţi drept aconto.

Secolul lui Leon al X-lea este poate singurul din istorie care le-a oferit artiştilor, nu numai la Roma dar în toată Italia, prilejul de a-şi manifesta geniul în condiţii materiale deosebit de favorabile. Se deschid şantiere. Se ridică palate şi biserici care trebuie decorate. Fiecare centru important adăposteşte o mulţime de ateliere cu maeştri de seamă. Un număr de 150 de pictori sînt înscrişi numai la Corporaţia Sfîntul Luca şi Florenţa, cifră considerabilă în raport cu numărul locuitorilor. Pictorii

se întrec în ceea ce priveşte geniul pentru a satisface amatorii, care, la rîndul lor, se întrec în fast. Leon al X-lea, membru al ilustrei familii Medici, unde titlul de mecena se transmite din tată în fiu, are cui semăna.

FAMILIA DE MEDICI

Moştenitorii bancherului Salvestro de Medici, şeful partidului popular şi gonfalonierul republicii, consacră, începînd din 1418, o parte din imensa avere familială finanţării construcţiilor noi. Încurajarea artelor îngăduie acestor florentini bogaţi să-şi întindă popularitatea şi să-şi întărească puterea politică. Mai mult, este un mod strălucit de a se răscumpăra de învinuirea generală pentru practicarea cămătăriei, considerată încă pe vremea aceea ca un păcat capital. Membrii familiei Medici, asemenea colecţionarilor actuali americani sau greci, înţeleg importanţa publicităţii mecenatului. Ocrotind artele, ei dobîndesc stimă şi în cele din urmă clientela habsburgilor şi a principilor Bisericii. Dar oricare ar fi mobilul lor, Florenţa, mereu prezentă, rămîne mărturia geniului creator al acestei familii.

De la o generaţie la alta membrii familiei Medici se înscriu pe lista bogaţilor enoriaşi care contribuie la mărirea sau la înfrumuseţarea unei biserici. Donatori fastuoşi, Giovanni, Lorenzo sau Cosimo, prezidează comitetele care hotărăsc execuţia lucrărilor şi alegerea artiştilor. Confundînd în mod intenţionat finanţarea cu realizarea, ei se străduiesc să pună în umbră arhitecţii, pictorii şi sculptorii pe care-i folosesc. În mintea familiei Medici antreprenorul contează mai mult decît realizatorul.

Lorenzo de Medici este interesat de formele cele mai diverse ale activităţii artistice. Glyptica, numismatica, pictura, arhitectura, totul îl pasionează, dar, fapt nou, omul şi opera îl preocupă deopotrivă, introducînd — spune Vasari — în grupul prietenilor săi, pe toţi aceia care vădeau

înclinații naturale sau aveau talente artistice, tratîndu-i cu generozitate și răsfăț.

Crearea de către Lorenzo de Medici a „Școlii din grădina Sfîntului Marcu", care poate fi considerată primul muzeu și prima academie de artă europeană, face parte din planul său de renovare artistică.

Mecenatul, așa cum îl concepe acest principe, seamănă foarte mult cu viziunea pe care o vor avea în această privință Iuliu al II-lea sau Ludovic al XIV-lea. André Chastel spune despre el că a făcut „propagandă culturală". Se pare într-adevăr că mai multă grijă a avut să-și trimită artiștii în străinătate, decît să-i păstreze la Florența, ceea ce a atras după sine o risipire excesivă a atelierelor: Verrocchio la Veneția, Da Vinci la Milano sau Botticelli la Roma, ceea ce a contribuit poate, la declinul Florenței.

De la o generație la alta, membrii familiei Medici își mențin reputația. Cardinalul Ippolito, membru al acestei familii ilustre, îi procură lui Tițian comanda portretului lui Carol Quintul. Patruzeci de ani mai tîrziu, Cosimo este acela care-l protejează pe Benvenuto Cellini. El îi comandă un Perseu, uitînd însă să-i achite costul. De aici un nesfîrșit șir de litigii. Comisarul însărcinat cu arbitrajul dezbaterilor, ne informează, într-o scrisoare din 2 septembrie 1554, asupra surprinzătoarelor raporturi dintre acești oameni. Printr-un fel de convenție tacită, artistul recunoaște binefăcătorului său un fel de drept moral asupra operei. Pentru Cellini, reușita e în funcție de discernămîntul principelui... Comisarul fixează un preț: 3500 scuzi trăgînd concluzia: „căci truda este aceea care trebuie răsplătită și nicidecum imaginea... „Benvenuto acceptă plata numai pentru a putea face față nevoilor și pentru a putea continua să o servească pe Excelența Sa rugînd-o ca, prin noi comenzi, să-i dea posibilitatea să producă lucrări și mai importante pentru gloria Excelenței Sale și a sa proprie..." Acest fel de a ridica în slavă protectorul este oare atît de departe de concepția noastră?

Nu ni se pare oare firesc să-l omagiem pe Durand Ruel într-atît încît să-l facem să intre în istorie alături de impresioniști, pentru discernămîntul și curajul său? În zilele noastre se spune despre cutare conservator, director de galerie, sau colecționar că au „făcut" pe X sau Y pictor, „a face" implicînd faptul că acești oameni se substituie artistului în scopul „de a face" în locul său o serie de demersuri decisive, tainice și chiar echivoce... Cosimo de Medici, în secolul al XV-lea, se aseamănă tuturor acelora care din toate vremurile au încurajat promovarea „artei moderne" convinși că au înclinații excepționale care-i ajută să descopere prezența geniului. Actul de donație prin care Cosimo îi oferă o casă lui Benvenuto Cellini începe cu acești termeni: „Avînd în vedere că principele împarte binefacerile sale oamenilor celebri care vădesc un talent cu mult superior celorlalți (...), în consecință, Noi, în dorința de a-i spori și mai mult gloria prin bucurii și valoarea prin binefaceri (...) noi acordăm..."

Benvenuto înțelege atît de bine intenția principelui încît răspunde: „Geniul pictorilor din Antichitate se datora în mare parte dacă nu în totalitate, inițiativei acelor iluștri prinți care le dădeau comenzi atît de inteligente, încît le aduceau o și mai mare faimă. Astfel, dacă Dumnezeu mă va ajuta să pot corespunde cît de puțin așteptărilor Seniorieі Voastre și să-mi atrag laude prin lucrările făcute, nu mă voi mîndri prea mult căci dacă eu am realizat forma, Excelența Voastră i-a dat sufletul". Nu gustul le lipsește amatorilor de artă din Italia, ci mai degrabă banii. Mînat de pasiunea sa, fiul lui Federico Gonzaga simte ca și tatăl său o imensă admirație pentru Tițian. În luptă cu mari greutăți bănești, nu se poate decide să oprească comenzile arătîndu-se totodată foarte supărat cînd i se comunică reclamațiile bătrînului artist: „Am primit fonduri pentru pînza de argint, atlazul stacojiu și mănușile, și aș fi vrut să am mai mult ca să închid gura creditorilor și mai ales pe a lui Tițian, care mi-a cerut bani

chiar azi dimineață..."[1]. Trei ani mai tîrziu, Tițian, care tot nu e plătit, își arată colții.

Antagone, intendentul prințului lipsit de fonduri, îi scrie stăpînului său: „Nu există în toată Veneția un om mai însetat de bani ca acest Tițian. Cred că trebuie să fie cumplit de zgîrcit dacă are curajul să scrie cu atîta obrăznicie că dacă plata va fi din nou amînată, riscă să moară înainte de-a primi vreun ban din partea dv. În ceea ce mă privește, și conform instrucțiunilor dv., i-am spus ceea ce trebuia fiului său, care, în privința zgîrceniei, n-are de ce să-și invidieze tatăl".

Principii plătesc cu bani gheață (sau aproape) „mănușile și atlazul stacojiu", dar neglijează să-și lichideze datoriile față de pictor, luînd reclamațiile acestuia drept o insultă. Acela care-și reclamă drepturile e un „avar", „un om însetat de bani"; trebuie să fii un om de rînd, ca să nu te mulțumești cu cinstea pe care ți-o fac principii cînd îți comandă tablouri. Recriminările lui Tițian sînt cu atît mai inadmisibile cu cît toată lumea știe că este un om bogat; ce vrea mai mult? Îndrăznește să se ia la întrecere cu protectorul său? O astfel de ambiție nu poate decît să-i indispună pe acești mecena, oameni de rang înalt, care, prin drept divin, trăiesc ca niște seniori, răstălmăcind după cum le place și fără nici cea mai mică jenă contractele scrise sau verbale. Scrisorile ajunse pînă la noi trădează ambiguitatea raporturilor dintre mecena și pictor, ajutîndu-ne să le apreciem evoluția. Lucrurile s-au schimbat mult; nu mai sînt ca pe vremea lui Jean de Berry; din muncitori calificați și supuși la început, îi regăsim mai tîrziu ca pe Mantegna, tocmiți cu prudență, și neezitînd apoi să-și reclame deschis drepturile, așa cum o făcuse Tițian, în fața — dacă era nevoie — instanțelor celor mai înalte.

Problemele lui Dürer sînt și mai diferite. În timpul șederii sale în Italia, și-a dat seama că e un om liber. Succesele venețiene l-au convins de valoarea sa. Dar, reîntors la Nürnmberg, îl așteptă o viață total diferită. Situația artiștilor din

[1] Scrisoarea e datată din 1564.

Germania este cu aproape o sută de ani în urma celei pe care o cunoscuse în Italia. El va resimți aceasta puțin timp după reîntoarcere, cînd primește comanda unui triptic pe care Iacob Heller, negustor bogat din Frankfurt pe Main, vrea să-l dăruiască bisericii dominicanilor din orașul său.

Așa cum vom vedea mai departe în amănunțime, nu mai e vorba aici de raporturile subtile dintre amatorul italian și pictorul său, ci mai degrabă de un contact precis, încheiat de un om abil în afaceri, cu un furnizor dintre cei mai vicleni.

Cînd Holbein sosește la Londra, este deja celebru avînd dreptul de burghezie de cîțiva ani. Dacă pleacă din Basel, o face din pricină că acolo nu mai găsește de lucru pe măsura posibilităților sale. Reforma, înlăturînd decorarea bisericilor, privează artiștii de-o importantă sursă de venituri. Thomas Morus — care deține portretul lui Erasmus făcut de Holbein, — îl primește la el și-l prezintă unui mare număr de personalități. Toți ambiționează să pozeze în fața lui. În 1528 revine la Basel îmbogățit, dar în țara de baștină nu mai găsește eleganța bogatei clientele engleze. Acceptă bucuros invitația lui Thomas Morus care, devenit cancelar în 1532, îl recheamă la Londra. Acolo își începe adevărata carieră de pictor de curte, situație destul de delicată, pentru că stăpînul său nu-i altul decît temutul Enric al VIII-lea.

Viața la Curte nu-i chiar așa de simplă; Holbein trebuie să fie foarte abil pentru a-și păstra postul după ce regele îi decapitează protectorul. Are nevoie de multă diplomație ca să-l picteze nu numai pe suveran, dar și pe soțiile sale succesive care, rînd pe rînd, vin să-i pozeze în atelier.

În 1536, funcția de pictor și valet de cameră îi aduc 40 de lire sterline pe an. Doi ani mai tîrziu, Enric al VIII-lea îl trimite la Bruxelles pentru a face portretul Cristinei de Danemarca pe care se gîndește s-o ia în căsătorie. Salariul său se ridică acum la 360 lire la care se adaugă numeroase cadouri de valoare, bijuterii sau obiecte de orfevrărie. Nu-i este interzis să-i picteze pe nobilii sau pe membrii corporației negustorilor germani.

Consilierul din Basel și nevasta lui îl imploră să se reîntoarcă, dar Holbein pare foarte hotărît să nu mai părăsească niciodată Anglia. Acolo își „reface viața".

RUBENS ȘI PROTECTORII

La Mantua, Vincenzo I menține tradiția mecenatului cu care familia sa se mîndrește de mai bine de un secol. Acestui prinț îi place luxul, serbările somptuoase, femeile, precum și oamenii tineri. Pasionat de muzică, ducele întreține o orchestră, îl adăpostește pe Claudio Monteverdi, unul dintre cei mai de vază compozitori din vremea aceea, și împrumută curților vecine dansatorii și comedianții săi; are grajduri, și cheltuiește sume mari cu întreținerea cîinilor de vînătoare. Colecția lui de obiecte de artă uimește atît prin diversitatea cît și prin calitatea sa. „Principe bizar și zbuciumat, este un amestec monstruos de bun gust și vulgaritate, de misticism și de magie, de generozitate și de meschinărie".[1] În 1600 la Veneția, Rubens întîlnește intimi de la curtea din Mantua care-l conving să lucreze pentru Vincenzo I. La 5 octombrie al aceluiași an, este deja atît de bine văzut la Curte încît noul său protector îl ia cu sine la Florența pentru a asista la celebrarea căsătoriei, prin procură, a lui Henric al IV-lea cu Maria de Medici.

Dar la ce-i folosește unui pictor titlul de gentilom și de pictor al Curții dacă după aceea este obligat să îndeplinească funcții subalterne? Atribuțiile lui Rubens sînt acelea ale unui conțopist (Pietro Paolo Fiamengo, miu pittore, quale mande costa per copiare...); el este mai ales însărcinat cu reproducerea operelor aparținînd colecționarilor: unii nu vor să se despartă de ele, alții cer sume mult prea mari.

Cînd principele are nevoie de o persoană de încredere pentru a însoți darurile trimise la Curtea Spaniei, Rubens este acela la care se gîndește. Responsabilitatea este foarte mare căci încărcătura

[1] M. LEROUX, *Claudio MONTEVERDI*, éditions du Coudrier, Paris, 1951.

cuprinde, în afară de tablouri, șase alezani napolitani, obiecte de cristal, archebuze bogat ornamentate, și obiecte de pietate, acestea din urmă procurate în mod special pentru metresa regelui, sora ducelui de Lerma, o persoană foarte evlavioasă. Importanța acestei misiuni arată cît de mult se bucură Rubens de stima ducelui; ceea ce nu-l împiedică pe acesta din urmă să fie foarte precaut cînd e vorba de bani. Rubens, ofensat, scrie unui senior din intimitatea stăpînului său: „Într-adevăr, dacă Alteța Sa nu se încrede în mine, atunci mi-a dat prea mulți bani, dar prea puțini în caz contrar". După o călătorie plină de peripeții, Rubens sosește la Madrid; caii sînt frînți de oboseală, tablourile deteriorate și regele absent. Cînd Iberti, ambasador de Mantua, îi propune să restaureze pînzele cu ajutorul unui pictor spaniol, Rubens refuză cu trufie: „Am avut întotdeauna principiul de a nu mă confunda cu altul, oricît de ilustru ar fi el. Acest amestec al muncii unuia cu a altuia n-ar face decît să întunece, chiar dacă e vorba de o lucrare neînsemnată, reputația unui nume care, chiar în Spania, n-a rămas necunoscut".[1] Misiunea odată îndeplinită, Rubens părăsește Spania pentru a merge în Franța, cu însărcinarea de a picta pentru duce portretele doamnelor recunoscute ca fiind cele mai frumoase și demne de-a figura în „galeria frumuseților". Sarcina este dublă: pictorul trebuie să schițeze obrazul doamnelor și, în același timp, cu toată discreția, să tragă de limbă cameristele asupra unor particularități fizice. Rubens, care are o idee prea înaltă despre persoana sa, refuză categoric.

Dacă o astfel de însărcinare ilustrează gradul în care un om obișnuit, oricare ar fi fost geniul său, era obiectul indiferenței sau al disprețului, parcurgînd textul de mai jos vom constata că soarta muzicienilor de curte era încă și mai rea.

Monteverdi este folosit din plin; în fiecare vineri seara, el are răspunderea seratelor muzicale la care participă invitații, dar nu neapărat și stăpînul casei. Compune, face repetiții cu orches-

[1] În J. Mauclère, *op. cit.*

tra și cîntăreții, primește comenzi de madrigaluri cît și de opere. Îl întovărășește pe Vincenzo I la război și ni-l imaginăm „în timpul unui popas improvizînd la violă, sau executînd cu camarazii un madrigal de dragoste“[1] după bunul plac al stăpînului. La reîntoarcerea în Mantua, găsește în postul de șef al muzicienilor Curții un artist destul de mediocru, post pe care el pusese de mult ochii. Abia își înmormîntează nevasta, că ducele îi și comandă lui Monteverdi o operă; puțin îi pasă de nefericirile muzicianului său, după cum nici lui Rubens nu-i dă voie să-și viziteze mama grav bolnavă. Serviciul ducelui nu așteaptă! Dar cînd e vorba de achitarea datoriilor stăpînului, vistiernicul lipsit de bani face pe surdul. Drept plată pentru trei opere: *Ariana, Idropica* și *Il Ballo dell' Ingrate* reprezentate în luna mai 1608, cu un succes fără precedent, Monteverdi primește „o păcătoasă de vestă care-l costă 20 scuzi ca s-o cîrpească și căptușească“ și o recompensă de 70 de scuzi[2]. Cînd părăsește definitiv Mantua, după douăzeci de ani de muncă, muzicianul posedă 25 de scuzi... Ducele care a „protejat“ doi dintre cei mai mari artiști de pe atunci, n-a știut să le recunoască geniul, să le respecte persoana și nici să-i plătească convenabil. Lor le datorește o mare parte din gloria sa; și ea nu l-a costat prea scump.

PRELAȚII ȘI PRINCIPII ROMANI

Roma este fără doar și poate centrul în care pictorii se bucură de tratamentul cel mai bun în această primă jumătate a secolului al XVII-lea.

Cei douăzeci de ani de pontificat ai lui Urban al VIII-lea, care se trage din bogata și puternica familie Barberini, merită să fie considerați ca o a doua epocă de aur.

Ne este destul de greu să ne imaginăm importanța pe care o avea în epocă alegerea la tronul Sfîntului Petru. Papa avea pe vremea aceea o

[1] M. Leroux *op. cit.*

[2] M. Leroux, *op. cit.*

imensă putere politică și financiară. Prima sa grijă era de a-și chema la Roma toți nepoții încă celibatari, de a-i numi cardinali și a le încredința misiuni diplomatice. A doua grijă era ca trecerea sa prin orașul etern să lase o urmă neștearsă de vreme. După posibilități, construiește ba un palat ba o biserică, ia parte la terminarea catedralei Sfîntului Petru și finanțează așezăminte mănăstirești. Un papă nou ales și care se interesează de artă trezește deci, în societatea pictorilor speranța unei noi „Renașteri“. El tocmește artiști, de obicei, din orașul natal sau din provincia de baștină, care dau năvală la vestea alegerii sale. Dacă cardinalii nepoți înțeleg să participe la acțiunile papei, atunci totul merge strună. Urmează lupta pentru cine va obține comanda decorării unui altar principal sau a unui tavan. Dacă lucrarea e pe gustul papei, autorul se poate considera un om făcut.

Idealul unui pictor tînăr este deci acela de a fi luat în seamă de către un mare prelat, de a lucra în serviciul acestuia pînă ce numărul crescînd al protectorilor să-i facă viața mai îmbelșugată și mai independentă. Și ca să-ți atragi oblăduirea unui mare prelat nu ai nevoie de nimic altceva decît de un tablou cu subiect religios, bine plasat într-o biserică — executat chiar la un preț derizoriu. Protectorul îl instalează pe pictor în palatul său, putînd să-i pretindă o exclusivitate temporară, sau să-i dea libertatea, asigurîndu-i în același timp numeroase comenzi.

Către 1630, la Roma, nu se mai pot număra pictorii care, înconjurați de servitori, au case și calești, frecventează înalta societate, primindu-și clienții cu capul sus. Caravaggio, renumit prin caracterul său imposibil, refuză să-și supuie proiectele aprobării clienților. „Acest fel de comandă este bun pentru un zidar“. Salvator Rosa nu tolerează nici măcar să i se sugereze un subiect. În mod excepțional acceptă să supuie aprobării papei proiectele pentru *„Conversiunea Sfîntului Paul și Martiriul Sfîntului Petru“*. „Nu lucrez la ordin ci după bunul meu plac“, spune el. Adesea de altfel, cînd

principii şi cardinalii comandă alegorii care depăşesc cu mult cunoştinţele literare sau filozofice ale pictorilor, preferă să recurgă la sfaturile unor prieteni literaţi.

Cam din această epocă pictorii îndrăznesc să execute pînze în vederea unei comenzi şi nu după comandă. Unii merg pînă acolo încît pictează pînze pe care le lasă neterminate, finisîndu-le în momentul în care se iveşte vreun client interesat. Totuşi, cazurile cele mai frecvente sînt acelea ale tabloului comandat, executat după un schimb de scrisori în care totul este precizat: dimensiunile, subiectul, numărul personajelor, fără, bineînţeles, să se omită preţul. Acesta va depinde de numărul şi de mărimea figurilor reprezentate, şi desigur de reputaţia şi exigenţele pictorului. Unii, pătrunşi de importanţa lor se prefac că nu fixează preţul tablourilor. „Or, ce este cel mai prost, îi scrie Jacopo Salbiata Cardinalului Leopoldo de Medici în legătură cu Claude Lorrain, este faptul că va trebui să-l plăteşti din gros, căci el nu fixează preţul decît oamenilor de proastă condiţie"[1]. Relaţiile dintre pictori şi cumpărători îşi pierd din simplitate. Guido Reni, onorat de vizita Cardinalului Cornaro, execută în mai puţin de patru ore o operă importantă şi o oferi prelatului. „Serveşte-te", îi spuse uluit prelatul, întinzîndu-i o pungă plină cu aur. Pictorul, procedînd cu o discreţie extremă, luă o sumă atît de modestă încît cardinalul îi trimise în aceeaşi zi un lanţ de aur. Dacă pictorul se comportă cu tact, se poate oare spune acelaşi lucru şi despre Cardinal, care pare să pună la încercare modestia autorului pentru ca în cele din urmă să recompenseze mai mult umilinţa decît talentul. Noţiunea proporţionării recompensei în raport cu talentul pare de asemenea un fapt nou; cînd cardinalul Farnese acordă o sumă ridicolă lui Annibale Carracci pentru o lucrare care a durat opt ani, acesta din urmă „fu atît de surprins încît

[1] Scrisoarea lui *Jacopo Salbiata către Cardinalul L. de Medici*, 22 iulie 1662, publicată de Ferdinand Boyer, 1931, Citat în F. Haskell, *Patrons and painters*.

nu spuse nimic, dar lăsă să se vadă prin tăcerea lui nemulţumirea resimţită; nu atît pentru suma infimă care i se dădea — nu ţinea el socoteală de asta — cît pentru faptul că după ce terminase o lucrare atît de importantă, se vedea frustrat în speranţa pe care o nutrise de a găsi în recompensa pe care o aştepta înalta mărturie a respectului pe care-l merita pentru această lucrare precum şi un mijloc de a face faţă necesităţilor vieţii şi de a scăpa de trista lui soartă.[1] Se spune că această jignire a fost atît de greu resimţită de Annibale Carracci, încît a devenit „melancolic" pierzîndu-şi gustul pentru pictură şi nemailucrînd decît pentru biserica San Jacopo degli Spagnoli.

În 1644, la moartea lui Urban al VIII-lea, bunurile familiei sînt confiscate, iar tinerii cardinali căzuţi în dizgraţie sînt nevoiţi să fugă în străinătate.

O dată cu dispariţia papei se sfîrşeşte şi mecenatul lui Cassiano dal Pozzo. Timp de treizeci de ani, acest personaj captivant şi straniu se interesează de cei mai buni pictori ai epocii sale. Curios să ştie tot, foarte cultivat, colecţionează cărţi, pietre preţioase, plante, aparate şi tablouri. Pe lîngă alte opere de artişti contemporani posedă şi patrusprezece tablouri de Simon Vouet.

În 1635, îi comandă lui Poussin, cu care este în termeni foarte buni, seria celor „şapte taine". Dar încetul cu încetul se pare că raporturile dintre artist şi protector încep să se strice; Poussin, într-o scrisoare către Chanteloup, îi anunţă moartea cu indiferenţă: „Bunul nostru prieten cavalerul de Puis a decedat şi noi lucrăm la cavoul său". Această indiferenţă e uşor de înţeles pentru că dal Pozzo este un om exigent şi aspru. Pasionat de arheologie, însărcinează cîţiva pictori printre care şi pe Pietro Testa să execute releveele vestigiilor romane. Testa se supune voinţei lui dal Pozzo petrecîndu-şi zilele cu desenarea „celor mai frumoase antichităţi ale oraşului Roma", pînă în

[1] *Anecdotes des Beaux Arts.*

momentul cînd, pentru un motiv oarecare, își neglijează lucrul. Atunci, fără urmă de scrupul dal Pozzo îl întemnițează în turnul Nona, ale cărui celule, asemenea celor din castelul Sant Angelo, îi așteaptă pe artiștii cu contractele desfăcute. Testa imploră iertarea, oferind ca preț al libertății sale rambursarea sumei de cinci scuzi, încasată lunar; dal Pozzo nu răspunde. Ceva mai tîrziu corpul nefericitului desenator va fi pescuit în Tibru.

Don Antonio Ruffo, bogat amator din Messina, este un veritabil om original: în timp ce curioșii parcurg Europa de la Amsterdam la Atena, vizitînd colecții și ateliere, don Antonio, refuzînd să-și părăsească palatul din Messina, terminat în 1646, cumpără aproape exclusiv prin corespondență, asemenea colecționarilor americani de astăzi care comandă tablouri prin telefon. Sfătuit de o mică suită de artiști, prieteni și negustori, el scrie pictorilor, își alege subiectul, stabilește dimensiunile și prețul. După primirea primului tablou, Ruffo decide dacă e cazul să mai comande și altele. Astfel, mulțumit de *Aristotel contemplînd bustul lui Homer* al lui Rembrandt, îi scrie marelui artist, cerîndu-i un *Alexandru cel Mare* și un *Homer orb*. Onest, atrage atenția corespondenților săi că aceste comenzi nu înseamnă angajamente sigure, rezervîndu-și dreptul de a refuza un tablou, sau de a-l înapoia pentru modificări. Apreciind că ultima lucrare trimisă de Rembrandt nu e terminată, nu ezită s-o returneze expeditorului.

Succesorii lui Urban al VIII-lea, Clement al X-lea și Inocențiu al XI-lea nu manifestă deloc pasiune pentru artele frumoase. Cu Ferdinando de Medici, care ajută și protejează printre alții pe Ricci și pe Crespi, marea tradiție a mecenatului roman pare să se stingă. Pictorii se bizuie mai degrabă pe cumpărătorii străini, care sosesc în număr din ce în ce mai mare în Italia, decît pe concetățenii lor. Mulți artiști se expatriază, întrucît așa cum scrie Töpffer: „Artele frumoase nu prosperă decît acolo unde sînt plătite nu numai cu elogii dar și cu bani; pictura în special a călătorit în lume pe urmele celor ce plătesc, preferînd să-i

caute decît să se lipsească de ei; la orice frontieră o duceau pașii ea nu întreba: „Sînt oare clasici sau italieni, sînt din marea Școală sau nu? ci pur și simplu: spune-mi amice, există printre voi amatori cumpărători?... Iar dacă i se răspundea afirmativ, își alegea domiciliul acolo fără să-i mai pese de climă sau de guvernămînt, simțindu-se bine în mijlocul cețurilor și trăind minunat alături de Inchiziție".[1]

MECENATUL ÎN FRANȚA

În Franța situația este cu totul alta. Începînd cu Francisc I, mecenatului regal tinde să i se substituie o importantă clientelă de mici amatori care, în fiecare oraș de provincie, oferă condiții destul de sărăcăcioase pictorilor locali. Richelieu îl presează pe Philippe de Champaigne să se instaleze la Richelieu. Pictorul refuză. „N-avea deloc intenția să facă avere și n-avea nici o poftă să adune bunuri materiale, rămînînd neclintit în dorința de-a nu se exila din Paris, cum spunea el, pentru a se duce într-o regiune ca Richelieu, unde nu-i plăcea să locuiască[2]..."

Cum cardinalul insistă, ademenindu-l cu posibilități strălucite, „Champaigne îi răspunde că dacă dl. Cardinal ar putea face din el un pictor mai dibaci decît este, ar fi singurul lucru pe care l-ar cere Eminenței Sale; dar cum lucrul acesta nu era posibil, nu dorea decît să-l onoreze cu bunăvoința sa[3]..."

Mazarin, colecționar pasionat, trăiește în Franța ca un prinț italian în palatul său. Galeria lui se îmbogățește cu tablourile comandate sau primite: compatrioții care-i solicită favorurile știu că acceptă daruri somptuoase. Mazarin încearcă, cum a făcut și Francisc I, să atragă în Franța artiștii italieni. Romanelli și Grimaldi sînt pe rînd folosiți

[1] R. Töpffer, *Mélanges sur les beaux-arts*, Genève, Editions du Centenaire, 1953.
[2] A. Félibien, *op. cit.*
[3] A. Félibien, *op. cit.*

la înfrumusețarea palatului său. Dar Francezilor nu le convine această preferință acordată străinilor. Ei găsesc execrabilă opera italiană și în momentul în care izbucnește a doua Frondă, favoriții cardinalului trebuie să fugă sau să se ascundă. Torelli, pictor de decoruri de teatru, plătește scump protecția cardinalului: este ruinat și băgat la închisoare, în timp ce Grimaldi se refugiază în pripă într-un seminar iezuit pînă cînd se va putea întoarce în țara sa de baștină. Mecenatul lui Mazarin este strîns legat de cariera sa politică. Cum recapătă o oarecare influență, el profită de moment pentru a cumpăra tablouri. Prin intermediul lui Jabach o parte din colecția lui Carol I al Angliei — pusă în vînzare după execuția acestuia — va intra în galeria sa care, în 1653, adăpostește mai mult de cinci sute de tablouri, atît de vechi maeștri cît și de pictori moderni. La sfîrșitul vieții, în locul mecenatului Mazarin preferă posesiunea. Este cunoscut felul în care, cu cîteva zile înainte de a muri, bătrînul om își ia rămas bun de la obiectele colecției sale — un fel de rugăciune pentru morți pe care ar trebui s-o recite fiecare amator: „Trebuie să părăsesc toate acestea! Adio, dragi tablouri atît de mult iubite și care m-ați costat atît de scump!“

Răsfoind corespondențele, memoriile sau gazetele am putea crede că nemulțumirea este unul din cusururile principale ale artiștilor. Cu cît suveranii și amatorii îi copleșesc cu onoruri, cu „dezmierdări“ sau cu daruri, cu atît beneficiarii devin mai pretențioși. Poussin, de exemplu, n-are nici un motiv să se plîngă de primirea pe care i-o face regele Ludovic al XIII-lea. În ianuarie 1641, el îi scrie contelui dal Pozzo: „Am călătorit cu bine de la Roma la Fontainebleau unde am fost primit cu multă cinste la palat de către un gentilom trimis special de dl. Desnoyers, iar de acolo am fost condus la Paris în caleașca ministrului. De-abia sosit, acest senior îmi iese în întîmpinare; el m-a îmbrățișat foarte prietenos manifestîndu-și bucuria de a mă vedea în Franța. Seara, am fost condus din ordinul său la locul destinat locuinței mele.

E un mic palat (căci pot să-l numesc astfel) situat în mijlocul grădinei Tuileries, avînd nouă camere și trei etaje... Timp de trei zile, am trăit pe cheltuiala regelui, împreună cu prietenii mei“.

La sfîrșitul audienței la rege, vistiernicul casei regale îi oferă, într-o pungă de catifea albastră, două mii de scuzi de aur proaspăt bătuți, o mie de scuzi reprezentînd leafa sa, și cealaltă mie ca despăgubire pentru călătorie, deoarece cheltuielile i-au fost rambursate aparte.

În pofida acestor binefaceri, Poussin, într-o scrisoare adresată, în 1642, lui Cassiano dal Pozzo, se plînge de timpul pe care trebuie să-l piardă refăcînd o lucrare în mai multe exemplare: „Asta te duce cu gîndul la oile acelea care, pe unde trece una vor să treacă și celelalte“.

Trei zile mai tîrziu, tot el îi scria lui Chanteloup: „zilele astea am avut onoarea să primesc o scrisoare a Monseniorului (...) care... conține aceste cuvinte formale: «Geniul lui Poussin vrea să acționeze atît de liber încît nu doresc să-i indic decît ce dorește al Regelui de la al său». Domnule, n-am știut niciodată ce dorea Regele de la mine care sînt umilul său servitor, și nici nu cred că i s-ar fi spus vreodată la ce mă pricep eu... Vă rog să mă scuzați, Domnule, dacă vă vorbesc atît de liber. Dar firea mea mă obligă să caut și să iubesc situațiile limpezi, fugind de confuzie care-mi este potrivnică și dușmancă așa cum lumina îi este întunericului“.

Fiindu-i teamă ca această sinceritate să nu-i fie luată drept o obrăznicie, Poussin îi scrie lui Chanteloup: „Acum cîtava vreme am trimis o scrisoare lungă Monseniorului și tare mă tem că m-a cam luat gura pe dinainte“.

În Franța, în domeniul artelor, ultimul sfert al secolului al XVII-lea este dominat de personalitatea strălucită a lui Le Brun. Atașat serviciului Regelui, din 1662 pînă-n 1690, „Primul pictor“ va evita să se împodobească cu acest titlu, care-i revine de drept, pentru cîțiva ani încă, lui Poussin. Instalat la Roma, acesta din urmă nu vrea

 să renunțe nici la calificare, nici la pensia care-o

întovărășește, și nici la „micul palat“ cum îl numește în scrisorile sale. Cînd intendentul regelui încearcă să recupereze sus-numita casă, Poussin, cu cea mai mare naivitate cere să i se dea o îndemnizație. Însărcinat cu lucrări care nu-l interesează întotdeauna, el se satură repede de viața pariziană, scriindu-i lui Chanteloup la 7 aprilie 1642: „Nu prea înțeleg ce vrea Monseniorul de la mine, cu atît mai mult cu cît îmi este peste putință să mă aștept la frontispicii de cărți, la o Madonă, la tabloul Congregației Sfîntului Ludovic, la toate desenele Galeriei și să fac tablouri pentru tapițeriile regale. Nu am decît o mînă și un cap debil și nu pot fi secondat de nimeni și nici ușurat în muncă“. El suferă de „concurența foarte neplăcută“ a lui Simon Vouet „om necumpătat, mereu bine dispus, care umblă după profit *per fas et nefas*“[1]. În ciuda argumentelor și-a amenințărilor („a se reaminti d-lui Poussin că este supusul regelui Franței și că regii au mîna lungă“), preferă să se stabilească la Roma; Roma a cărei libertate o prețuiește și a cărei climă îi este favorabilă sănătății.

„El ducea un mod de viață foarte ordonat față de cei mai mulți care pictează după toane fiind un timp plini de ardoare, dar apoi obosind repede, părăsind pentru multă vreme penelul. Nicolas avea obiceiul să se scoale în zori, făcînd cîteva exerciții un ceas două, plimbîndu-se cîte o dată prin oraș, dar aproape mai întotdeauna pe muntele Trinității... Întors acasă, se apuca de lucru fără întrerupere pînă la prînz cînd, potolindu-și foamea, mai picta cîteva ore... Seara ieșea din nou și se plimba la poalele colinei“.[2]

Primul pictor titular nu se află în Franța în momentul urcării pe tron a unui monarh tînăr și foarte ambițios. Pentru realizarea grandioaselor sale proiecte, lui Ludovic al XIV-lea îi trebuie un

[1] Scrisoarea lui Gabriel Nandé adresată lui Cassiano dal Pozzo. Citat în Nicolas Poussin, *op. cit.*

[2] Citat din Nicolas Poussin, Hermann, tradus după G. P. Belloni, *Le vite de pittori, scultori e architecti moderni*, Roma, 1672.

artist capabil să le elaboreze și apoi să le ducă la bun sfîrșit. Le Brun care arătase deja ce poate la Vaux, în serviciul lui Fouquet, fără ca pentru asta să-și înstrăineze protecția regelui și nici pe cea a lui Colbert, nu-și va dezamăgi stăpînii. Timp de aproape treizeci de ani, tot ceea ce în regat ține de domeniul artelor va fi supus autorității de necontestat a Primului pictor. Cariera lui Le Brun apare ca o succesiune neîntreruptă de triumfuri semnalate în „*Le Mercure galant*“ și despre care vorbește tot Parisul. Grație descrierii entuziaste a celor care le-au văzut ne putem face o idee despre importanța lucrărilor a căror durată a fost adesea efemeră: decoruri pentru serbări, focuri de artificii, funeralii sau desene de tapițerii. Le Brun consacră foarte puțin timp picturii neglijîndu-și elevii, într-atît îl solicită aceste griji neîntrerupte în slujba regelui. Rezolvă neînțelegerile dintre colegii săi de la Academie și superintendentul beleartelor, apărînd în același timp interesele „ilustrei instituții“. Distribuie comenzi și solicită recompense.

Nu există zi în care, după cină, tînărul rege, întovărășit de două sau trei persoane, să nu facă o vizită Primului său pictor. Metru cu metru urmărește progresele *Istoriei lui Alexandru*, executată la Fontainebleau; aceasta este cea mai mare plăcere a sa.

Moartea lui Colbert, survenită în 1683, aducîndu-i dizgrația, îi permite întoarcerea la șevalet, dar nu-i mai rămîn decît foarte puțini ani de trăit; de-ajuns ca să vadă, o dată cu topirea aurăriilor regale, dispărînd pentru totdeauna o parte din opera sa.

Istoria carierei lui Le Brun diferă puțin de a celorlalți pictori de curte, căci în afară de faptul că e înnobilat și că primește portretul regelui „încadrat într-un oval de diamante de foarte mare preț și foarte frumoase“ reușește să adune o avere considerabilă. Cu veniturile rentei care se ridică la 12 000 livre pe an, achiziționează case și terenuri, pe cele din împrejurimile localității Gobelins re-

vînzîndu-le regelui în schimbul unui frumos bene-

ficiu. În proprietatea sa de la Montmorency a cărei extindere l-a costat o avere, Le Brun primește în 1679, pe marele duce al Toscanei, pe ducele de La Rochefoucauld și pe nobilii Curții. În 1681, după terminarea decorării galeriei Oglinzilor, Ludovic al XIV-lea îi dă 20 000 de livre „pentru ridicarea unei case pe locul dăruit de Maiestatea sa la Versailles"[1]. Cu prilejul vizitării unei părți a colecțiilor sale, date în paza lui Le Brun, Ludovic al XIV-lea îi adresează pictorului vii complimente, reproduse imediat de ziarul „le Mercure galant". Atîta bogăție, atîtea succese zgîndăresc invidia rivalilor. Situația este însă delicată. A susține că Le Brun este un pictor prost nu înseamnă oare a te îndoi de bunul gust al regelui? În loc să se agațe de talentul și de lucrările sale, gura lumii pretinde că delapidează în interes propriu sumele de bani care i-au fost încredințate. Trei luni după moartea lui Colbert, Primul pictor se află într-o situație critică: „Dl. Le Brun, faimosul pictor, era cît p-aci să fie închis la Bastilia. Un ordin de arestare a fost emis contra lui; dar, ducîndu-se la Versailles i-a mărturisit regelui totul, iar Maiestatea Sa l-a scutit pentru moment de o asemenea insultă. Acuzația care i se aduce este că ar fi dat recipise în valoare de trei milioane, neputînd justifica cheltuirea întregii sume, ci numai a unui milion șapte sute de mii de franci. Se spune că dl. Colbert, pentru a-i alcătui un fond care să acopere toate cheltuielile, l-a pus să semneze o chitanță pentru trei milioane, dîndu-i direct în mînă banii care constituiau această lipsă."[2] Pictorul reușește să se disculpe, dar nu și să micșoreze numărul dușmanilor săi. E de ajuns să moară ministrul care l-a protejat întotdeauna, și iată-l pe Le Brun obligat să părăsească Academia la a cărei fondare a contribuit. A sosit timpul intrării în umbră. „Tare mă tem că cineva care jinduiește să-mi ia locul m-a încondeiat bine pe

[1] Thuillier, *Le catalogue de l'exposition Le Brun*, Versailles, 1963.

[2] *Le catalogue Le Brun*, scrisoarea lui Atteo Melani, secretar de stat al marelui duce de Toscana, 3 dec. 1683.

lîngă el (Louvois), alterîndu-i frumoasele sentimente pe care le nutrea față de mine. Dizgrația lui ar fi lucrul cel mai cumplit care mi s-ar putea întîmpla: această nefericire m-ar descuraja cu desăvîrșire făcîndu-mă incapabil să mai fac ceva bun pe viitor. M-am obișnuit de multă vreme să fiu bine tratat. Iată ce însuflețește și susține oamenii de geniu..."[1]

Le Brun moare la 12 februarie 1690; Louvois sechestrează imediat tablourile din atelierul său, făcîndu-le să intre în colecția regelui, susținînd că tot ce a produs artistul intră de drept în patrimoniul regal.

Sfîrșitul lamentabil al acestei cariere prodigioase ilustrează cît de dăunătoare poate fi pentru cariera unui pictor o astfel de concepție asupra mecenatului. La Brun, ca și mulți alții, a simțit pe propria-i piele cît de șubredă este protecția celor mari.

Fiecare ministru cu protejații săi. Louvois îi ocrotește în special pe cei îndepărtați de Colbert, cum ar fi Mignard, înnobilat în 1687, și Puget. Acesta din urmă, care de multă vreme visa să intre în serviciul regelui, uitînd că la 4 august 1684 scria: „La Versailles sînt angajați cei mai abili sculptori, dar la prețuri foarte mici...", îndată ce este ocrotit începe să spună în dreapta și-n stînga că dintre toți artiștii care lucrează la Versailles, el singur este prost plătit.

Cu toate că e la adăpost de nevoi, Puget nu mai termină cu plîngerile și cu jalbele. „Nu există un ban mai greu cîștigat decît acela pe care-l cer eu ca răsplată a muncii și sudorii mele. Merit să fiu tratat cel puțin egal cu mulți de aici, care sînt întreținuți și plătiți cu regularitate. Iată enigme de nepătruns pentru mine. Acordați-mi, domnule, sprijinul și protecția dumneavoastră". Moartea lui Louvois înseamnă dizgrația lui Puget. Lipsit la rîndul său de onoruri și de comenzi, se stinge, blestemîndu-și nenorocul.

[1] Scrisoarea adresată mareșalului de Créquy, iunie 1686.

SUPERINTENDENȚII. ARENDAȘII GENERALI

După moartea lui Ludovic al XIV-lea, centrul de interes artistic se mută de la Versailles la Paris. Desigur, șirul „primilor pictori" care se remarcă prin portrete regești, tablouri istorice și alegorii pentru gloria principilor domnitori nu se va stinge decît o dată cu monarhia. Dar nici unul nu va cunoaște succesul surprinzător al lui Le Brun; nici unul, mai ales, nu va mai fi împuternicit cu responsabilități atît de vaste. Timpul realizărilor grandioase doar pentru folosința regelui a trecut. Burghezia bogată și puternică va constitui curînd noua clientelă.

Prestigiul din ce în ce mai mare al artiștilor îi instigă să se elibereze de orice constrîngere. Începînd cu regența, nimeni nu mai îndrăznește să aducă un pictor în fața Parlamentului pentru neexecutarea contractului. Cînd pot, artiștii își bat joc de protectorii lor care se dovedesc adesea a fi niște speculanți. Protectori și protejați întrețin relații dintre cele mai ciudate. Astfel Louis François Cassas reușește, ca mulți dintre confrații săi, să aibă mai mulți protectori. Protejat de ducele de Rohan-Chabot, care îl trimite la Roma, profită de ocazie pentru a merge în Sicilia împreună cu abatele de Saint Non. Furios, Rohan-Chabot îl amenință cu suprimarea subsidiilor; Cassas, făcînd pe pocăitul reușește să încaseze din nou leafa de 1 200 franci, ceea ce nu-l împiedică, în 1784, să-l părăsească pentru a doua oară pe Rohan-Chabot plecînd în Orient împreună cu Choiseul-Gouffier, ambasador la Constantinopol.

Dacă artiștii dau dovadă de excentricitate, adesea, amatorii, nu se lasă nici ei mai prejos.

Crozat, mare admirator al lui Watteau, își găzduiește protejații în vastul său palat din strada Richelieu, colț cu Bulevardul italienilor. Seara, muzicienii casei dau concerte. Pe timp de vară, Crozat îi invită pe toți la țară. Dragostea pentru artă devine o patimă. Dacă lordul Bristol, episcop de Derry în Irlanda, are reputația de a fi vanitos și extravagant, acest lucru se datorește faptului că cheltuiește o mare parte din beneficiile episcopiei pentru protecția artiștilor. Fascinat de Italia, refuză să se întoarcă la enoriașii săi, ceea ce nu-l împiedică să facă noi comenzi, chiar dacă Irlanda îl amenință cu suprimarea veniturilor.

Și Petru I este conștient de importanța pe care o pot avea artele în conducerea unui stat, de prestigiul pe care i-l pot aduce și de folosul pe care-l poți trage oferind poporului plăcerea de a admira capodopere.

Fontenelle, în elogiul adus suveranului rus, subliniază faptul că acesta a „adus din Italia multe tablouri, care învață ce este pictura pe niște oameni care n-au cunoscut-o decît din foarte proastele reprezentări ale sfinților lor".

VIEN

Cariera lui Vien ne oferă un exemplu tipic al situației artiștilor în secolul al XVIII-lea. Înțelept, lucid și hotărît, Vien nu poate fi acuzat de insolență excesivă sau de extravaganță; dar conștient de valoarea sa, va ști să înfrunte protectorii cei mai despotici. Ales pentru concursul Romei, grație sprijinului acordat de Natoire și Parrocel, își folosește timpul înainte de plecare pentru a-și aduna o mică avere: Dl. Moufle, vistiernicul pentru cheltuielile de război, comandă șaizeci de tablouri sortite înfrumusețării palatului său. Vien, împreună cu unul dintre prieteni, își adjudecă partea cea mai interesantă a acestei comenzi. Modest, sau prefăcîndu-se că este, el acceptă ceea ce soarta îi hărăzește. „Astfel, într-o zi, în timp ce stăteam — spune el — îngenuncheat în fața preotului Chérubin de Noves, confesor general al ordinului capucinilor din Franța, spovedindu-mă de cîteva nimicuri lipsite de gravitate, căci el n-avea aerul că le acordă importanță, mă pomenii întrerupt din mărturisire pentru a-mi face el alta, dar nu de aceeași natură: «Ne trebuie, spune el,
 șase tablouri pentru biserica noastră din Tarascon,

inspirate din viața Sfintei Marta. Dar binefăcătorii noștri îți pot oferi atît de puțin încît nu îndrăznesc să-ți spun. — Totuși, părinte, cît dau? — O sută de franci pentru fiecare tablou. — Și la ce mărime? — Zece picioare înălțime, pe opt lățime. — Binefăcătorii dv., părinte, sînt într-adevăr strînși la pungă. Dar dacă pe dv. vă interesează le voi executa[1]»".

Capucinii încîntați de executarea tabloului *Sfînta Marta* nu șovăiră ca, la întoarcerea lui Vien în Franța, să-i comande un al șaptelea tablou, de două ori mai mare decît celelalte, pentru care îi oferiră două sute de livre. Vien, făcîndu-le cunoscut că nu mai este găzduit și hrănit de rege, ca la Roma, primește 500 de livre. Protejat de dl. Marigny, fratele doamnei de Pompadour, obține un atelier și apoi o locuință la Luvru, înainte de a avea titlul de academician. În lipsa Salonului, unde nu are încă acces, își expune pînzele în locuințele protectorilor săi. Toți oamenii de la curte vor vedea astfel cele trei tablouri comandate de d-na de Pompadour pentru parohia din Crécy. Amanta regelui stăruie ca Vien să asiste, alături de ea, la această prezentare și să primească felicitările pe care le merită. Către 1760 devine atît de celebru încît este chemat la Curțile străine. Contele de Moltke, invitîndu-l în Danemarca, îi scrie în termenii următori: „Suveranul Frederic V dorește să vă aibă lîngă el; cuvintele care i s-au spus despre talentele și calitățile persoanei dv. au determinat această alegere. De altfel, nu veți avea de a face decît cu el; iubește artele și dorește să le introducă prin toate mijloacele și-n statele sale. M-a însărcinat să vă ofer 24 000 livre pe an și o locuință într-unul din palatele sale". Vien refuză această propunere, ca și pe cea a împărătesei Rusiei, care mărește oferta la 30 000 franci pe an, o locuință și o caroșă. Vien nu vrea să părăsească Parisul, căci ambiționează s-o cucerească pe celebra d-nă Geoffrin, făcînd totodată eforturi imense să nu se lase

[1] Citat în *Gazette des Beaux-Arts*, 1867.

domesticit de ea. Rezistența pe care o va opune dominației acestei doamne se numără printre cele mai mari merite ale lui Vien.

DOAMNA GEOFFRIN

E greu să ne imaginăm astăzi puterea dictatorială exercitată asupra Parisului de atunci de această bogată burgheză, fiica unui fecior de casă al soției delfinului. Bună gospodină, ducînd multă vreme o viață retrasă, d-na Geoffrin dezvăluie brusc atît soțului descumpănit cît și prietenilor săi uluiți ceea ce fiica sa numea „âme d'Alexandre". Opoziția soțului se dovedește curînd zadarnică; pînă la urmă capitulează avînd bunul simț să-și dea duhul curînd, lăsînd în urmă o nevastă liberă și o avere destul de frumușică. Culmea norocului, doamna de Tencin, rivala sa, care o inițiase în conversațiile savante, moare în același an. D-na Geoffrin, pe care lumea o credea o ignorantă, are acum cîmp liber pentru a aduna la ea tot ceea ce reprezenta pe atunci lumea gîndirii. Salonul său va deveni unul dintre cele mai strălucite din Europa.

Despre această femeie care avea gustul tiraniei ca și o irezistibilă nevoie de a interveni în viața altora, chiar și în problemele cele mai intime, Marmontel spunea că: „dacă o inițiai în secretele tale lăsîndu-te condus și uneori dojenit de ea, puteai fi sigur că i-ai atins coarda sensibilă".[1] Referitor la artiștii pe care-i aduna lunea, ea scrie următoarele lui Stanislas Poniatowski: „Am devenit prietena lor pentru că-i văd des, îi fac să lucreze mult, îi răsfăț, îi laud și-i plătesc bine". Adună un mare număr de tablouri, dar pictorul pe care-l „adoră" și pentru care are cea mai mare predilecție este Van Loo. Cînd acesta, suprasolicitat, n-are timp să-i facă atîtea tablouri cîte dorește, fără cea mai mică jenă ea nu ezită

[1] Citat în Marguerite Glotzer și Madeleine Maire, *Salons du XVIII-ème siècle*, Paris, 1945.

să-i propună tînărului Vien, proaspăt absolvent al Academiei din Roma, să-i facă „niște" Van Loo-uri. Nu are o prea mare slăbiciune pentru stilul destul de special al acestui tînăr — și nici nu se ferește să i-o spună: „Ah! după ce te vei fi familiarizat cu artiștii noștri, sper că-ți vei schimba cu totul modul de a lucra!" Îl place pe Vien pentru că lucrează repede. Dar proaspătul recrut al Salonului Geoffrin nu este deloc dispus să se lase dus de nas: „Pe mine nu mă cunoașteți, doamnă. Din fericire am de lucru pentru mai multă vreme; și dacă, mai tîrziu, voi constata că, nevrînd să-i imit pe ceilalți artiști, voi rămîne fără lucru, voi pleca pe alte meleaguri. Universul este patria artelor; sînt flăcău; îmi trebuie atît de puțin ca să trăiesc încît voi găsi oriunde puținul de care am nevoie". Însă a face Van Loo-uri nici vorbă. „Eu nu fac decît Vien-uri", spune el și va comenta această afirmație în memoriile sale: „Eram destul de convins de posibilitățile mele pentru a fi eu însumi și nu un pastișor". De altfel va adopta aceeași poziție și față de confrații săi. La criticile formulate de Restont cu privire la tabloul *Îmbarcarea Sfintei Marta* și la corectările pe care acesta le-a făcut fără nici o jenă cu creionul alb pe pînză, Vien răspunde: „Domnule, am o memorie strașnică; spuneți-mi ce doriți; dacă opinia dv. îmi convine, o voi urma; dacă dimpotrivă nu corespunde ideilor pe care mi le-am făcut eu despre această lucrare, vă rog să nu mi-o luați în nume de rău dacă nu mă voi conforma; căci nu pot lucra ca un automat. De altfel, nimeni, niciodată, nu a intervenit în lucrările mele".

Așa autoritară cum e, doamna Geoffrin, a cărei influență este imensă atît în Franța cît și-n străinătate (printre altele este și intermediara regelui Poloniei, pe care-l convinge să cumpere tablourile protejaților săi) este totuși mai puțin capricioasă și nesuferită decît ceilalți protectori din vremea sa.

CAYLUS SAU BLESTEMATA SPECIE A AMATORILOR...

Cochin ne face un portret nu prea măgulitor despre dl. d'Antin „care îi trata pe academicieni de sus, nevăzîndu-i decît atunci cînd avea nevoie de ei. În plus îi mai și tutuia. Faptul acesta nu era pe placul d-lui Troy-fiul. Artiștii îi spuneau de obicei d-lui d'Antin: Monseniore. Dl. de Troy îi spunea și el la fel, dar cînd era tutuit nu i se mai adresa decît cu: Domnule.

În cele din urmă dl. d'Antin observînd acest lucru nu găsi cu cale să se supere, și nu-l mai tutui decît rareori, iar atunci ca din nebăgare de seamă".

Caylus, prezentat de Marmontel sau de memorialiștii din epoca sa, ne apare într-o lumină și mai defavorabilă: „Importanța, dublată de o aparentă familiaritate care părea să stabilească între el și artiști cea mai desăvîrșită egalitate, nu era lipsită de dorința de a fi lingușit. Vroia să domine mica republică a artelor. Renunțînd (...) la considerația pe care ți-o dă accesul la Curte, singurul imperiu care-i mai rămăsese era acela al artelor și al autorității pe care încerca să și-o mențină în acest domeniu; astfel, dintre artiști, îi prefera pe cei care i se păreau mai supuși și care mergeau cu amabilitatea pînă într-acolo încît își stricau cîteodată operele pentru a se conforma punct cu punct indicațiilor sale (...). Nu se poate spune că nu iubea artele (...), dar, cercetîndu-i mai atent conduita constatăm că voia să domine cu strășnicie și că cele mai multe servicii pe care le-a acordat artiștilor, cu excepția cîtorva favoriți, destul de puțini, s-au limitat aproape totdeauna la niște băieței care-i erau cu totul supuși; că aceste servicii, chiar, erau cumplite, în sensul că plătea atît de prost tablourile pe care-i punea să le execute, încît de-abia puteau să-și ducă zilele[1]." Marmontel nu-și ascunde antipatia față de acest per-

[1] Ch. N. Cochin, *Mémoires inédits sur le compte de Caylus*, Paris, 1880.

sonaj: „Niciodată nu mi-am dat osteneala să descopăr cauza pentru care-i displăceam; în schimb, eu știu prea bine ce nu-mi plăcea la el. Importanța pe care o acorda celor mai mici merite și celor mai neînsemnate talente; valoarea pe care o atribuia migăloaselor sale cercetări și unor fleacuri din antichitate; felul despotic prin care uzurpa dreptul artiștilor, favorizînd talentele mediocre care-l lingușeau, depreciindu-i pe aceia care, mai mîndri de forțele lor, nu-i cerșeau sprijinul... Flexibil și unduios cu mărimile de care depindeau artiștii, își cîștiga pe lîngă aceștia un credit de care artiștii se temeau".

Toate acestea par să vină în întîmpinarea definiției dată de același Caylus amatorului de artă. Pentru el și pentru semenii săi un „amator" trebuie să fie un profesional al bunului gust; la o conferință ținută în ziua de 7 septembrie 1748 în fața Academiei regale, Caylus a avut pretenția să stabilească un fel de cod al adevăratului amator. Acesta trebuie să fie eclectic, cu alte cuvinte să nu manifeste nici un fel de ostracism împotriva nici unui artist sau unei școli. Atent observator al naturii, să știe să deseneze după modele antice. Totala sa dezinteresare îl va obliga să nu-și precupețească, în favoarea lor, nici timpul nici banii. Numai astfel va fi apt să dea sfaturi artiștilor și să le aprecieze opera.

În decursul anilor, raporturile dintre pictori și burghezi devin mult mai anevoioase decît erau cele dintre pictori și aristocrați. Diderot, în *Salonul* său din 1767 își manifestă aversiunea: „Ah! dragul meu, ce specie blestemată sînt amatorii ăștia! Trebuie să-ți spun despre ce e vorba ca să-mi ușurez sufletul și pentru că am prilejul. Rasa lor începe să dispară aici unde a viețuit atîta și unde a făcut atîta rău. Oamenii aceștia decid fără nici o socoteală reputația artiștilor; l-au făcut pe Greuze să moară de foame și de durere; posedă galerii fără să cheltuiască un gologan; se interpun între omul bogat și artistul sărac; obligă talentul să le plătească protecția acordată; îi deschid și închid ușile; profită de nevoia pe care acesta o are de ei, pentru a dispune de timpul lui; se folosesc de el, îi smulg pe un preț derizoriu cele mai bune lucrări; stau la pîndă, pitiți în spatele șevaletului lui; îl condamnă, în taină, la cerșetorie ca să-l ție rob și dependent; propăvăduiesc sărăcia ca un imbold indispensabil în munca de creație a artistului și a scriitorului spunînd că dacă banul s-ar uni cu talentele și cu mințile luminate ei n-ar mai fi nimic; defăimează și distrug pictorul și sculptorul care nu li se supun și care le disprețuiește protecția sau sfatul; îl jenează și-l turbură în atelierul său, prin inoportunitatea prezenței și prin inepția sfaturilor; îl descurajează și-l distruge ținîndu-l cît pot mai mult în cruda alternativă de a-și sacrifica geniul, mîndria sau viitorul..."

Neînțelegerea ia proporții, intensificată fiind de disprețul reciproc. Dintr-o situație prost definită se nasc tot felul de ciocniri.

LA TOUR

Quentin de La Tour, solicitat din toate părțile, adulat, convins fiind că toate acestea se datoresc doar talentului său, dar că pentru rest e disprețuit, se lasă mereu pradă capriciului.

În 1755, d-na de Pompadour, dorind să aibă un portret făcut de mîna lui îl cheamă la Palat, dar pastelistul, obraznic ca de obicei, răspunde că nu iese în oraș. Cum este implorat, acceptă cu condiția ca nimeni să nu-l stînjenească în timpul ședințelor. În prezența ilustrului său model, La Tour, fără pic de jenă, își scoate gulerul, calțavetele, cătăramile de la pantofi și peruca, acoperindu-și capul cu o bonetă. În această ținută este surprins de rege, intrat pe furiș pentru a vedea progresele portretului; La Tour furios de un asemenea deranj, își așază la loc peruca, calțavetele și pleacă fără să salute, trîntind ușa. Cu o sută de ani mai devreme, insolentul și-ar fi sfîrșit zilele la galere... La Curtea lui Ludovic al XV-lea, însă,

lumea se mulțumește să rîdă, ba ceva mai mult, se face totul pentru a-l aduce înapoi pe acest original. Cîțiva gentilomi intervin. După ce se lasă puțin rugat, La Tour va accepta de-acum înainte vizitele regelui, ca și pe ale d-lui de Marigny și ale ducelui de Choiseul.

COCHIN

Ultimii cincizeci de ani ai Vechiului Regim reamintesc de cele mai frumoase zile petrecute la curtea lui Iuliu al II-lea. Regele, D-na de Pompadour, fratele său marchizul de Marigny, d-na du Barry, Cochin, îndeplinesc de minune, fiecare în felul său, rolul de mecena. Prim pictor al Coroanei, Cochin este sfătuitorul permanent al regelui.

Într-o admirabilă scrisoare adresată D-lui Marigny el vorbește despre emoția de care sînt stăpîniți confrații săi care, găzduiți pînă atunci la palat, sînt rugați să-și mute „la repezeală, lucrurile de la Luvru (...) pricina mutării este prea frumoasă pentru a da loc la vreo plîngere; e vorba de a termina amenajarea Luvrului, ceea ce toată lumea o dorește, artiștii în primul rînd (...) dar că nimic nu este mai greu decît găsirea unui loc potrivit înjghebării unui atelier de sculptură, de cînd nu se mai fac decît apartamente mici". El adaugă că binefacerile regelui „constituie încurajarea pentru înflorirea artelor în Franța, fiind motivul pentru care artiștii de prim rang nu dau curs propunerilor străinilor care le oferă avantaje mai mari (...) Permiteți-mi, Domnule, să nu îndurerez acești artiști care ne sînt cu tot sufletul devotați. Artele sînt departamentul cel mai ilustru al ministerului nostru, acela a cărui gestiune va constitui, singură, întreaga glorie pe care o veți obține în acest mare domeniu. Nobila cheltuială pe care Regele o face în favoarea artiștilor alcătuiește o parte din gloria domniei sale. Poate că acest lucru îl va costa pe Rege ceva mai mult decît prevăzuse inițial; dar, Domnule, dacă dv. ați binevoi să cercetați cît de folositoare sînt artele în stat și asupra cîtor ramuri comerciale are influență Academia, veți constata că în schimbul a foarte puțin, mă refer la bunurile produse, Regele obligă toate națiunile Europei să-și procure din Franța obiectele care sînt de resortul bunului său gust".

Cochin, conștient de importanța apărării patrimoniului artistic, sugerează ce măsuri trebuie luate pentru moment.

Iezuiții sînt dispuși să vîndă la licitație cîteva tablouri care împodobesc bisericile Parisului iar Cochin, înnebunit la gîndul că regele Prusiei și al Angliei sînt gata să le achiziționeze pe cele mai frumoase, scrie: „Or, printre ele sînt cîteva minunate și ar fi neplăcut să le vedem părăsind Franța; printre acestea există într-adevăr un admirabil tablou de Poussin reprezentîndu-l pe Sfîntul François Xavier înviind din morți o tînără fată, și un Vouet extrem de prețios." Regele ar trebui să le cumpere, dar ar fi mai bine s-o facă „fără să pară". Ar trebui deci ca cel însărcinat cu onoarea supralicitației să fie învestit cu puteri nelimitate, poziție foarte stînjenitoare...

La 3 februarie 1763, el îl informează pe Marigny că, în conformitate cu ordinele primite, domnul Rémy care se ocupă cu vînzarea are ordin să cumpere în taină cele două tablouri pentru rege.

Rémy va trebui să se prefacă o vreme că el e posesorul, „ceea ce nu va împiedica să fie plătit pe loc pentru această achiziție". Reușind să cumpere tabloul lui Poussin cu 3 800 livre și pe al lui Vouet cu 560, Rémy va primi, drept recompensă pentru abilitatea și zelul său, o gratificație de 600 livre.

În epoca în care nu există burse de stat pentru studenți, case de ajutor, asigurări de boală, pensii de bătrînețe, ele sînt înlocuite pe cît posibil și într-o manieră pe care astăzi am considera-o patronală, de subvențiile regale. Superintendentul sau Primul pictor al Curții semnalează regelui ca-

zurile demne de interes; suveranul este acela care în ultimă instanță dă ordinul de plată.

La 4 septembrie Cochin îl informează pe Marigny că a descoperit un tînăr foarte dotat și care, după părerea lui „va onora secolul și administrația noastră". „Acest elev, care acum un an era bătaia de joc a celorlalți elevi prin incultura și prin încăpățînarea sa la lucru, pare a fi sortit să-i depășească pe toți". Cochin sugerează să fie plasat la Vien, dar trebuie ca acest tînăr (se numește Jean François Sané și va muri în 1780 fără a lăsa un nume ilustru în pictură) să beneficieze de o pensie. Regele îi acordă 300 livre pentru subzistență, la care va mai adăuga 150 livre care vor fi vărsate d-lui Vien ca onorariu, sumă pe care acesta o primește de obicei de la elevii săi.

Tot suveranul plătește și bursele care îngăduie tinerilor merituoși să-și desăvîrșească educația și să plece la Roma, dacă o doresc. Sistemul funcționează și în cazul unei incapacități de muncă ca și în acela al remedierii unui gol creat prin dispariția capului familiei. După moartea lui Louis-Michel Le Brun, Lépicié îi scrie lui Vendières: „Dv., Domnule, l-ați ajutat pe tată, binevoiți s-o faceți și pentru fiu. Merită acest lucru atît pentru înțelepciunea sa cît și pentru dorința pe care o are de a ușura viața unei mame și a unei surori care au nevoie de ajutorul lui". Așa cum se vede, nu se menționează nimic despre calitățile profesionale ale fiului acestui pictor. Lépicié se supune unui reflex de solidaritate de clasă.

Superintendentul belearteIor domnește în mod absolut asupra domeniilor de artă. Astfel, pentru a fi pe placul lui Cochin, Dl. Marigny contramandează — are această putere — un mandat de arestare contra d-lui de La Rue, pictor, cu reședința într-un azil de nebuni din Paris. Acest artist, care avea crize de nebunie, avea un ordin de internare din partea regelui.

Superintendentul face de asemenea apel la bunăvoința regelui pentru obținerea unor recompense în bani.

În locul medaliilor de aur și de argint, care nu apar decît la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, regele distribuie monede de aur. Procedeu care seamănă foarte mult cu sistemul nostru numit de „subvenție".

În iulie 1752 Lépicié îi scrie lui Vendières: „Fără să-i mai numesc, Domnule, pe cei care n-au primit încă binefacerile regelui, iată, cred, lista celor mai merituoși: dl. Colin de Vermont este în fruntea profesorilor; el este în slujba Academiei de douăzeci și nouă de ani, servind-o cu sîrguință și pricepere; îndrăznesc chiar să spun că, deși n-a cerut niciodată nimic, asta nu înseamnă că n-a avut nevoie. Acordîndu-i un mic ajutor îi veți face un mare bine. Dl. Chardin, indicat de asemenea pentru talentele sale cît și pentru integritatea sa, se află în aceeași situație. Dl. de La Tour o merită cu prisosință. Dl. Nattier este o persoană foarte iscusită, a lucrat mult pentru Curte, dar cred că o duce destul de bine".

EXODUL

În schimbul acestor binefaceri superintendentul are pretenția să exercite o supraveghere adesea chițibușară. Pînă la sfîrșitul Vechiului Regim el ține socoteala mișcării artiștilor francezi; academicienii nu pot absenta fără să fi obținut în prealabil un concediu oficial. Pe tot parcursul secolului al XVII-lea, pînă la Revoluție, nici o construcție nu se execută în Europa fără intervenția arhitecților francezi. Angajați cîteodată pentru mulți ani, ei trebuie să prezinte superintendentului beleartelor lista persoanelor care-i însoțesc. Căci aceștia își aduc cu ei nu numai familiile, dar adesea un întreg cortegiu de ajutoare și servitori. În 1716 arhitectul Le Blond, invitat de țar, face două liste, prima alcătuită de cei care pleacă pe uscat cuprinde: solicitantul, soția lui, fiul său în vîrstă de șase ani, un desenator, vărul lui Le Blond, fata din casă, doi lachei, un mecanic (specialist în mașini hidraulice), un tîmplar. Grupul care călăto-

rește pe mare se compune din sculptorul Pineau și nevasta lui, cumnata, soacra, doi tovarăși sculptori, nouăsprezece meșteșugari; cioplitor în piatră, zidar, dulgher, lăcătuș, dăltuitor, orfevru, muncitor turnător, grădinar și nouă tapițeri de înaltă clasă. Peste trei ani, Le Blond, angajat cu 20 000 livre, moare la Saint-Petersburg după ce construise castelul și întocmise planul grădinilor din Peterhof, după modelul celor de la Versailles.

Pentru a împiedica expatrierea celor mai abili meșteșugari francezi, fără speranță de întoarcere, autorizațiile sînt limitate. La 7 aprilie 1756, Tocqué este autorizat să stea optsprezece luni în Rusia, unde este invitat să facă portretul împărătesei, dar, „după acest interval, îi ordonăm să se întoarcă în Franța pentru executarea lucrărilor pe care Regele ar putea să i le comande".

Dacă unuia dintre aceștia îi este dor de țară, superintendentul se grăbește să-i ușureze întoarcerea în țară. Arhitectul Gondouin îi scrie lui Marigny: „Îndrăznesc să sper că dv. nu veți fi contra reîntoarcerii mele în Franța. Nu mă simt deloc bine, aerul din Anglia nu-mi priește". Superintendentul, știind cum stau lucrurile îi răspunde cu șiretenie: „Nu mă opun, Domnule, la reîntoarcerea dumneavoastră în patrie, de vreme ce aerul de acolo nu vă priește..."

Pînă la Revoluție, Suveranul dispune după bunul său plac de operele artiștilor Academiei Franceze la Roma. Vendières îi scrie lui Coypel, la 6 martie 1752: „vă trimit lista celor douăsprezece tablouri pe care regele, din amabilitate le-a dăruit Episcopului din Meaux".

Regele, gestionarul patrimoniului artistic, nu face deosebire între ceea ce îi aparține regatului și ceea ce constituie proprietatea sa personală.

Din scrisorile scrise de Gabriel, la 24 septembrie 1765, și de Cochin, la 30 septembrie, reiese că delfinul, dornic să admire cele mai frumoase piese expuse la Salon, roagă fără multe ocolișuri ca ele să-i fie aduse la Versailles. Acești domni îi vor comunica în mod respectos delfinului că, în cazul în care continuă să dorească să vadă numitele obiecte, va trebui să vină la Salon după exemplul tuturor supușilor regatului.

În ajunul Revoluției, suveranii europeni și membrii familiei lor sînt constrînși să facă comenzi modeste, care sînt destinate de aci înainte îmbogățirii patrimoniului național.

MECENATUL REVOLUȚIONAR

Situația pictorilor francezi în timpul anilor revoluției o prefigurează, păstrînd proporțiile, pe aceea pe care o vor cunoaște artiștii de-a lungul întregului secol al XIX-lea. Ruptura brutală care se produce în Franța începînd din 1789 reliefează probleme existente desigur în stare latentă, dar care fuseseră mascate pînă atunci de ordinea stabilită și de tradiții. O dată cu dispariția acestei ordini, însăși existența artiștilor pare să fie pusă în discuție. Uluiți, ei constată că nimic nu fusese prevăzut pentru a se adapta la o situație nouă. Din clipa în care regele, principii, burghezii bogați care-i hrăniseră pînă atunci sînt închiși, exilați sau ascunși în spatele porților proprietăților lor, cînd războiul bate la ușă iar moneda se devalorizează — comerțul artelor care, pînă atunci, funcționase într-un circuit închis se vede dintr-o dată blocat. Se pune întrebarea: artă, pentru cine? artă, pentru ce?

Chiar de la începutul noii ere, Repblica își dă seama de obligațiile care-i revin în privința artelor.

Adunările revoluționare, așa cum se va întîmpla mai tîrziu sub Comună și în Rusia în 1917, se străduiesc adesea ca, înainte de orice, să „protejeze artele".

Adunarea constituantă și, mai tîrziu, Convenția se străduiesc să dea de lucru artiștilor, întrebuințîndu-i la decorarea diverselor edificii publice. Președintele „Societății artelor", fondată în 1789, are ideea să pună în circulație o mie de acțiuni în valoare de 69 franci bucata. Capitalul alcătuit

astfel va trebui să servească la achiziționarea operelor artiștilor în viață. Pînzele vor fi atribuite acționarilor prin tragere la sorți. Din 1791, 40 000 de franci sînt scoși din bugetul public pentru a fi puși la dispoziția pictorilor nevoiași care expun la Salon, iar numele celor mai de seamă artiști vor fi citate cu ocazia palmaresului național de pe Champ-de-Mars.

Republica, moștenitoarea obligațiilor regalității, decide să-și ia în sarcină comenzile în curs de executare, făcute de către Vechiul Regim. În 1793, unul dintre deputați după ce s-a mirat că David nu primișe nimic pentru tablourile sale *Brutus* și *Jurămîntul Horaților*, comandat înaintea Revoluției, cere guvernului să se achite de această datorie. Pictorul răspunde cu dibăcie: „Dacă națiunea crede că-mi datorează o îndemnizație doresc ca acești bani să fie întrebuințați pentru ajutorarea văduvelor și copiilor acelora care mor pentru apărarea libertății".

Judecătorii tribunalelor Salvării publice, după exemplul suveranilor de odinioară, vor să fie la fel de cumsecade cu acești oameni ieșiți din comun care sînt artiștii. Dacă unii dintre ei sînt urmăriți pentru delict de opinii, sancțiunile sînt blînde.

Adunările care se succed din 1790 pînă la Consulat apelează la artiști, așa cum o făceau și regii mai înainte; tot ei sînt cei care organizează marile manifestații populare și împodobesc edificiile publice. Membrii Adunării naționale și ai Convenției se vor protectorii artelor; după ce-au dezbătut aceste probleme, ei conchid că artele „departe de a fi doar o podoabă a edificiului social, se află chiar la bazele lui, constituind *prima, cea mai irezistibilă și cea mai binefăcătoare, dintre toate puterile sale*. Ele insuflă gustul ordinii și al binelui, contribuind la prosperitatea națională și procurînd săracilor o *proprietate comună* care face ca patria să le fie mai dragă. Ele trebuie deci să fie încurajate cu condiția, totuși, să ofere lecții de virtute. Nu se mai admite nimic care să fie

în contradicție cu morala, cu bunele moravuri și cu simțul civic; nu se va admite ca *artele frumoase să cadă în extravagant, comic sau frivolitate*".[1] Dar existența unei arte oficiale închinată exaltării virtuților eterne este în dezacord cu gusturile noii societăți. Această „mare artă" care trebuie menținută este în cele din urmă prima victimă a Revoluției. Apreciată de către oamenii cultivați de mai înainte, ea este expresia unei culturi pe cale de dispariție, bazată pe studiul și glorificarea autorilor antici; alegoriile, aluziile mitologice nu-i mai impresionează pe noii amatori, care sînt în căutarea unui anumit realism sentimental și moralizator. În locul faptelor de arme ale lui Alexandru, preferă bătăliile contemporane, în locul scenelor Olimpului, preferă scenele de moravuri, în locul „marelui gen" tablouri „de gen".

Greuze scrie în 1796 lui Prud'hon: „Familie și talent, e tot ce-ți trebuie ca să mori de foame. Ce rost mai are talentul, astăzi, cînd nu mai există nici Dumnezeu, nici draci, nici rege, nici curte, nici săraci, nici bogați? Eu, cel care vă vorbește, știți bine că sînt un pictor la fel de mare ca oricare altul, priviți manșetele mele; sînt de dantelă, dar în zdrențe!"

Asemenea lui Greuze, majoritatea pictorilor refuză să se adapteze noii mode, sau nu reușesc să se convertească la ea. Se apucă atunci să facă afișe alimentare din care cîștigă abia cît să nu moară de foame. Prud'hon desenează antete de facturi, prospecte sau viniete comerciale. Cei care nu pot, sau nu vor să se adapteze sînt sortiți disprețului și indiferenței. Greuze, Fragonard mor în mizerie; primul în 1805, al doilea în 1806; Boucher, Van Loo, discipolii și emulii lor sînt considerați „rămășițe ale vechii Academii, tîrînd în urma lor prejudecățile și sistemul lor de lucru"; ei sînt considerați ca fiind atinși de un „viciu ciudat" care face „rușinea națiunii".

---

[1] Citat în F. Benoit, *l'art francais sous la Révolution et l'Empire*, Paris, L. H., May, 1897.

Bonaparte, devenind Napoleon, se vădește un mecena, dar un mecena atent, dublat de un gerant grijuliu al avutului național. Sub domnia sa, arta devine un lucru necesar, dar se pare că vistiernicii își deschid casele de bani cu destul de mare greutate. Împăratul înțelege să fixeze onorariile pictorilor săi: pentru tablourile cu subiect istoric (5 m×3 m) prețul e fixat la 12 000 de franci; există însă cîteva excepții: pentru *Ciumații din Jaffa* Gros încasează 15 629 franci. David primește 65 000 de franci pentru *Încoronarea* și 52 000 pentru *Jurămîntul*. Prețul portretelor imperiale de mare ținută este fixat la 23 000 de franci. Copiile destinate prefecturilor și primăriilor vor fi plătite de la 3 000 la 3 500 franci. Isabey primește de la 500 pînă la 600 franci pentru miniaturile cu efigia suveranului. Dacă pentru portretul lui Pius al VII-lea David primește 10 000 de franci, portretele în picioare ale mareșalilor și miniștrilor sînt evaluate la 4 000 de franci. În sfîrșit baremul pentru tablourile de anecdote este fixat de la 1 500 pînă la 4 000 de franci, după dimensiuni.

Comenzile sînt întovărășite de indicații precise: iconografia ca și termenul livrării sînt specificate.

În anul al V-lea, generalul Bonaparte se vădește deja „un om grăbit". Delacroix povestește că, pentru a-i da posibilitatea lui Gros „să fixeze pentru cîteva clipe acest model insesizabil, D-na Bonaparte îl lua pe genunchii ei, oferindu-l astfel atenției pline de rîvnă a tînărului pictor".

Napoleon I, nu numai că verifica minuțios memoriile, dar mai mult, profita de vizitele făcute pe șantiere pentru a inspecta calitatea materialelor. Parcurgînd un teren acoperit cu dale de marmoră, el bătu cu piciorul și apoi cu bastonul: mirat de rezonanță, trimise în grabă după un muncitor, pe care îl puse să desfacă una din pietre. E greu de închipuit furia sa cînd a constatat că

grosimea materialului era pe jumătate inferioară celei anunțate.

Pictura subiectelor istorice care, o dată cu David, ia un nou avînt, se vrea mai întîi simbolul patriotismului. Nu e decît un pas între simbolismul politic al republicii romane și glorificarea lui Napoleon în calitatea sa de nou Cezar.

În 1806, Napoleon declară la Academie: „Apreciez lucrările voastre, ele tind să lumineze poporul și contribuie la gloria coroanei. Vă puteți bizui pe protecția mea". La 27 martie al aceluiași an, Gérard primește notificarea unui decret imperial care sună astfel: „. . .(Împăratul) ordonă, Domnule, ca mai multe fapte de arme din ultima campanie, precum și alte evenimente glorioase din cariera militară și din domnia Maiestății sale să fie pictate. Împăratul v-a ales pe dumneavoastră pentru pictarea tabloului reprezentînd Atacul gărzilor imperiale; pe generalul Rapp prezentînd Împăratului drapelele tunarilor, pe prințul Repnier și mai mult de opt sute de prizonieri nobili din Garda rusă. Prețul fixat pentru această lucrare, care trebuie executată în proporția de trei metri și trei decimetri înălțime pe patru sau cinci metri lățime, este de douăsprezece mii de franci, din care jumătate va fi plătită din bugetul anului în curs, iar cealaltă din bugetul anului 1807. Intenția Maiestății Sale, Domnule, este ca acest tablou destinat galeriei de la Tuileries, să fie făcut pentru Expoziția Salonului, fixată la 15 august 1808. Majestatea Sa a decretat ca artiștii care, la acea dată și fără motive plauzibile, nu-și vor fi terminat lucrările, să fie considerați inapți pentru lucrările pe care Guvernămîntul intenționează să le comande ulterior".

Astfel, împăratul își rezervă dreptul de a hotărî soarta artiștilor așa cum o face și cu aceea a soldaților săi. Artistul care „fără motive plauzibile nu-și va fi terminat la timp lucrarea" nu va mai primi comenzi.

Artiștii sînt caporalizați. Cînd, la 22 octombrie 1807 împăratul inaugurează Salonul, el îi face în-

conjurul în pas de atac. Nervos ca de obicei, aleargă de la un tablou la altul. Pentru a-și arăta satisfacția, acordă Legiuni de onoare; dar spre uimirea tuturor, trece prin fața lui Gros, pictorul său favorit, fără să-l onoreze măcar cu o privire. Înainte de a pleca, traversează pentru o ultimă oară sala, apoi se apropie brusc de artist, își scoate propria-i Legiune de onoare și o prinde pe haina artistului.

Împăratul, poate pentru că se simte un parvenit mai mare decît înaintașul său Carol Quintul, nu suportă familiaritățile, și cînd într-o dimineață, la Malmaison, Isabey se apropie pe nesimțite de Napoleon sărindu-i în spinare, chipurile ca să-i facă o plăcută surpriză, împăratul îl gratifică cu acea privire verde și glacială, care-i făcea să intre sub pămînt pe generalii de corp de armată.

Animat mai mult de rațiune decît de patimă, Napoleon este, cu toate defectele sale, un adevărat mecena. Cînd, în 1806, decide construirea a patru arcuri de triumf, o face atît pentru celebrarea armatelor sale cît și pentru alimentarea sculpturii timp de douăzeci de ani. Mai mult, ordonă să se aloce din buget suma de „cinci sute de mii de franci pentru lucrările ce trebuiesc făcute la Pantheon anul acesta". Pentru cupola edificiului, Gros primește ordine și contraordine. Cum este învinuit că-și pierde timpul, acesta cere sprijinul ministrului. „Binevoiți a-mi acorda prin solicitudinea d-voastră sprijinul de care am nevoie și liniștea necesară definitivării muncii pe care o întreprind. Dacă acestea îmi vor lipsi, cu tot zelul depus, voi fi obligat să mă întorc la portrete, tristă resursă a artei noastre și obstacol în calea artiștilor chemați pentru lucrări mai nobile".

David, plictisit de întîrzierea cu care este plătit de Tezaur — (aștepta încă din 1806 plata marilor tablouri *Încoronarea* și *Vulturii*) dă a înțelege că „te-ai putea crede sub Vechiul Regim". El nu va obține satisfacție decît în 1810.

MEDIOCRITATEA

După căderea imperiului, situația socială și financiară a artiștilor este dramatică. Cea mai mare parte trebuie să aștepte bunăvoința regimurilor care se succed pînă la Napoleon al III-lea; viitorii amatori și protectori, cu cîteva excepții, sînt încă ucenici la „Chat qui pelote" sau băieți de curse la „domnii Nucingen".

După peripețiile care întovărășesc achiziționarea tabloului *Pluta* ne putem da seama de starea de spirit care domnește la Paris în sferele oficiale.

La 2 februarie 1822, dl. de Forbin, directorul Muzeelor, îi scrie d-lui de Lauriston, ministrul Casei regale: „Monsenioare, este de datoria mea să-i propun Excelenței Voastre cumpărarea tabloului d-lui Géricault reprezentînd naufragiul Meduzei... lucrare care a obținut mult succes pe lîngă artiștii din Franța și în ochii întregului public din Anglia. Acest tablou s-a reîntors la Paris, pentru că autorul dorește ca el să rămînă în Franța, și pentru a facilita realizarea acestei dorinți el ar vrea să-l cedeze guvernului cu prețul de 6 000 de franci și ar consimți chiar să primească jumătate din sumă din bugetul anului 1822, iar restul din cel al anului 1823. Lucrarea este de mari dimensiuni și l-a costat pe Dl. Géricault mult timp, studii îndelungate și bani; respingerea unei cereri atît de juste și atît de modeste poate că l-ar decepționa pe acest om chemat să facă cea mai mare onoare școlii franceze".

La 27 mai 1823, o nouă scrisoare: „Dl. Géricault este foarte descurajat constatînd că tabloul său pe care l-a propus acum doi ani la prețul de 5 000 sau 6 000 de franci este dat uitării; această sumă cu care se plătește astăzi un mic tablou de gen (...) s-ar putea lua din casa Muzeului care ar recupera-o în perioada 1824-1825. Lucrarea ar putea fi plasată la Versailles și toți artiștii ar aplauda această achiziție".[1]

[1] În cele din urmă tabloul va fi achiziționat de Luvru pentru 6001 franci în 1824, un an după moartea lui Géricault, după multe demersuri și peripeții.

Disprețuind operele tinerilor pictori romantici, guvernul lui Ludovic al XVIII-lea se grăbește să soldeze comenzile făcute de Ludovic al XVI-lea.

Artiștii din provincie sînt adesea mai puțin nefericiți decît confrații lor parizieni. Fapt nou: asistăm la nașterea unui mecenat provincial și semioficial; departamentele, primăriile, socotesc că e de datoria lor să încurajeze artele frumoase. Chapus și-a făcut studiile cu o rentă anuală de 200 de franci votată de consiliul general al departamentului Seine-et-Marne.

În 1846, se pot număra mai mult de cincizeci de școli de artă subvenționate de departamente.

În schimb, la Paris, pictorii își dau seama că supraviețuirea lor depinde de bunăvoința burgheziei. Dacă gusturile n-au evoluat întotdeauna în sensul cel mai bun, dragostea pentru pictură e mai mare ca niciodată. Lumea dă năvală la Salon. Tablourile sînt mai numeroase ca oricînd, chiar prea numeroase, după părerea unora care ar vrea ca arta să fie apanajul unei elite. Achizițiile Statului, încetinite un timp, cresc în importanță dacă nu în calitate, de la un Salon la altul.

În octombrie 1831, Ludovic-Filip, probabil din motive politice, cumpără pentru suma de 3000 de franci „nu fără să se tocmească ca pentru un coș de mere" — așa cum îl arată *Caricatura* — *Libertatea* lui Delacroix. Tabloul rămîne după aceea ascuns cu grijă pînă ce Delacroix îl reia.

Eforturile superintendenței Bele-Artelor sub monarhia din iulie sînt totuși dintre cele mai onorabile dacă ne luăm după cifra de 6 600 000 de franci consacrați atît achiziției, cît și restaurării picturilor și a sculpturilor.

Montalivet, într-o lucrare intitulată *Lista civilă a lui Ludovic-Filip*, asigură că regele în cursul domniei sale a acordat mai mult de o mie de medalii de aur și a cheltuit mai mult de unsprezece milioane pentru încurajarea pictorilor.

Poate că pentru a se feri să nu fie considerat „un mic burghez", Ludovic-Filip este unul dintre suveranii care se interesează cel mai mult de artiști. La recomandația sa personală Delacroix primește

comanda decorării murale a bibliotecii din salonul Regelui, a bibliotecii Palatului Bourbon și a „Camerei Pairilor".

Transformarea palatului Versailles într-un muzeu consacrat, conform inscripției de pe frontispiciu, „gloriei Franței" este tot opera lui Ludovic-Filip.

Mecenatul, așa cum îl concepeau odinioară principii, este contrar eticii noii societății negustorești; în secolul XIX-lea nu mai întîlnim oameni de felul lui Caylus în stare să spună unui tînăr artist: „Debuturile sînt grele la Paris; dacă din întîmplare ai nevoie de bani, punga mea îți stă la dispoziție și te rog să vii la mine cu aceeași ușurință cu care te-ai duce la tatăl d-tale, dacă ar fi la Paris!"

Desigur, în 1830 pictorii sînt mai independenți decît în 1770, dar s-a sfîrșit cu acea bunăvoință stimulatoare, cu acea disponibilitate indulgentă față de cei ce cultivau „Frumosul", care constituia o regulă la protectorii dinaintea Revoluției.

Burghezii secolului al XIX-lea se pretind îndrăgostiți de progres, însetați de noutăți, dar problemele estetice îi pasionează mai puțin decît pe acei gură-cască din Parisul secolelor trecute. În locul clientelei aristocratice care avea cel puțin meritul cultivării bunului gust, Daumier sau Henri Monnier, denigratorii lumii noi, îi înfățișează pe amatorii timpului lor ca pe niște personaje dezgustătoare. Oare din pricina aceasta aveau artiștii idei „reacționare"?.

Preferînd o oarecare servitute socială în locul nesiguranței economice, cea mai mare parte regretă Vechiul Regim. Töpffer își exprimă nostalgia după trecut: „Se zice că regii se duc, ce păcat! Consumau mult și erau buni platnici. Din asta noi n-avem decît de pierdut. Și aristocrația dispare; vorbesc de aceea care trăia la Curte, aristocrația iubitoare de fast și de măreție, cultivînd artele în care își căuta plăcerile și strălucirea. În privința celeilalte, a aristocrației burgheze, de bursă, vreau să spun, care-și caută strălucirea în casa de bani (. . .) ea nu face afaceri în sectorul artelor fru-

moase. Le admiră pentru că este „de bon ton" discută despre ele pentru că așa e moda; dar nu cumpără: un tablou nu este scontabil".

Și Töpffer trage concluzia: „Artele frumoase se asimilează cu tot ce le înconjoară în acest secol mercantil, avem produse, dar nu capodopere. Arta va deveni o fabricație, pictura un procedeu, tablourile niște mobile; iar noi... noi, domnilor, pentru că nu vom putea fi capitaliști, vom fi simpli muncitori".

Curînd însă, romanticii, urmați de impresioniști, nu mai înțeleg să fie tratați ca niște furnizori; arogîndu-și dreptul de a picta după gustul propriu, impunîndu-și-l clientelei lor, ei deschid calea unei noi ere. Un grup de pictori cer ca statul să nu se mai ocupe de artă. Théodore Rousseau, reluînd fraza lui Paul-Louis Courier, proclamă: „Ceea ce statul încurajează lîncezește, ceea ce ocrotește moare". Jules Laforgue, profet și anarhist, susține că Villa Médicis trebuie vîndută și cere „să fie închis Institutul, să nu mai existe medalii sau alte recompense, artiștii să trăiască în anarhie, care este viața, care înseamnă ca fiecare să se descurce cu propriile-i puteri, să nu mai fie anihilat sau împiedicat de învățăturile academice perimate; să nu mai existe „frumos" oficial; fără ghid, publicul se va obișnui să aprecieze singur, fiind desigur atras către pictorii care-l atrag printr-o manieră modernă, vie și nu printr-una greacă sau renascentistă". Să nu mai existe Saloane oficiale sau de medalii, după cum nu există nici pentru scriitori. Așa cum aceștia din urmă lucrează singuri, căutînd să-și plaseze lucrările în vitrinele cumpărătorilor, tot astfel să lucreze și pictorii, expunînd în vitrinele negustorilor de tablouri. Acesta să fie Salonul".

Pe măsură ce protectorii „clasici" dispar, apar alții, reclamînd cinstea de a prelua flacăra. Principilor de odinioară li se substituie „fundațiile". Conducătorii acestora sînt animați de scopuri adesea foarte diferite. În timp ce unii dau dovadă de dragoste pentru artă și de un total dezinteres, alții, în spatele unor aparențe prestigioase, ascund scopuri mîrșave. Fundațiile sau „trusturile" sînt adesea o formă de a se sustrage de la rigorile fiscale.

STATUL PROTECTOR

Adesea lipsit de clienți, de protectori sau de negustori, artistul contemporan simte nevoia să intre sub protecția statului protector, cu condiția ca acesta din urmă să nu-i alieneze libertatea de concepție sau de execuție.

Cu ocazia Conferinței Internaționale a artiștilor care s-a desfășurat la Veneția, în septembrie 1952, Jaques Villon a constatat că, contrar atitudinii tinerilor artiști din anii 1920, pictorii anilor 1950 tind din ce în ce mai mult să recurgă la sindicate, să ceară înscrierea la Asigurările Sociale, să beneficieze de garanțiile și de favorurile pe care statul le acordă oamenilor muncii. Dar pătrunderea pictorului în circuitul administrativ presupune pentru funcționarii însărcinați cu înscrierea solicitantului o definiție precisă a însăși meseriei de pictor. La un recensămînt făcut în 1954, șapte mii de persoane au afirmat că sînt artiști pictori. Pe ce se baza această pretenție a lor? Tocmai în aceasta constă problema. E suficient oare să trăiești numai din artă și s-o exerciți tot timpul? În cazul acesta, titlul de pictor ar fi în mod automat acordat marelui număr mîzgălitor care pictează în lanț pînze ce găsesc cumpărători cu 500 dolari piesa, pe coasta de apus a U.S.A.

Sau, păstrînd în memorie dureroasele exemple ale lui Millet, Cézanne, Gauguin sau Modigliani, care n-au izbutit niciodată să trăiască de pe urma muncii lor, trebuie oare să nu recunoaștem calitatea de artist decît aceluia care își consacră cu pasiune întreaga activitate creatoare și fiece clipă elaborării operei de artă, cu riscul de a nu trăi de pe urma ei; pe scurt, aceluia care nu trăiește decît „pentru" și nu numaidecît „din" această ocupație?

Sau, i-am putea numi pictori pe aceia care, lucrînd în orele lor libere, consideră pictura ca o

meserie de completare, adică pe diletanți? Dar atunci, după ce criteriu îl putem deosebi pe profesionist de amator?

Apar astfel două tipuri de cariere care corespund la două categorii de pictori: independenții care se dedică trup și suflet artei căreia își închină întreaga viață, respingînd orice concesie, și pictorii cu clientelă care, de bunăvoie sau chiar fără de voie, se pun în serviciul clienților lor, acceptînd să redevină ceea ce au fost pe vremuri: furnizori.

Intervenția statului în artă poate fi în același timp salvatoare și periculoasă. Cei care se tem de societățile socialiste pe motiv că impunerea unor teme (revoluția, oamenii muncii, războiul de eliberare) le sclerozează geniul creator, nu trebuie să uite că, timp de zece secole, clerul a impus și el subiecte, fapt care nu i-a împiedicat pe Botticelli, pe El Greco sau pe Ingres să dea curs liber geniului lor.

Capitolul 16

PICTORUL FAȚĂ-N FAȚĂ CU ACHIZITORUL
(Negoțul pînă la sfîrșitul vechiului regim)

„Arta trăiește din tablouri proaste și din capodopere, de aceea niciodată nu va muri; artistul se hrănește cu pîine și carne, de aceea moare de foame cîteodată."

RODOLPHE TÖPFFER, *Deux mots sur quelques tableaux*

În toate timpurile pictorii au preferat să recurgă la intermediari decît să-și vîndă singuri operele. Îmbelșugata societate romană din secolul I avea, ca și burghezia actuală, gustul operelor de artă. Pliniu se plînge de faptul că „vîrtejul afacerilor și al obligațiilor te îndepărtează mereu de la libertatea de a admira în voie fastul cetății și splendoarea sculpturilor și picturilor. Pentru a savura în liniște aceste capodopere, îți trebuie timp liber, singurătate și o liniște desăvîrșită". Voga de care se bucură obiectele de artă — în secolul lui Cicero Romanii se dau în vînt după antichitățile grecești — favorizează negoțul curiozităților. Originalitatea lui Damasip, negustor de antichități și puțin filozof, excită verva lui Horațiu. Cunoscut de obișnuiții răspîntiilor care-i spuneau „favoritul lui Mercur", el avea la Roma o „dugheană de vechituri", umblînd după bibelouri rare, lacom de tot ceea ce „arta statuară sculptase mai grosolan sau turnase mai dur" și netemîndu-se la vînzările publice să supraliciteze, priceput cum era, la un preț considerabil statueta cea mai grosolan lucrată, în aparență. Printre toate felurile de antichități găseai la el „ligheanul de bronz în care hoțomanul de Sisyph își spălase picioarele"; sau poate și „talerul uzat de mîinile lui Evandru". La Roma, capturile de război sînt la originea multor colecții. Verrès, care trece drept mare meșter în tehnica

prădăciunilor, organizează în mod oficial furtul obiectelor rare. Procedeul nu întîrzie să se răspîndească, iar Pompei îl experimentează în detrimentul lui.

O astfel de admirație pentru arte devine suspectă în ochii vechilor Romani care văd în ea semnele prevestitoare ale decadenței. Noii îmbogățiți aduc cu mari cheltuieli tablouri și sculpturi din Grecia și Egipt. Ei sînt atît de bogați încît ajung să achiziționeze fragmente de bronz cizelate cu trei secole în urmă, „și într-atît de uzate încît nici figurile nu se mai disting".[1]

În secolul I, arhitectul Vitruviu, pentru a satisface gusturile unei clientele care se mîndrește cu capodoperele picturale cele mai prestigioase prevede, pe lîngă sălile de mese și saloanele de conversație, încăperi rezervate tablourilor; „ele vor trebui să fie ample și spațioase". Neron, departe de a asculta sfaturile marelui arhitect, adună comori fabuloase. El merge pînă acolo, spune Pliniu, încît zăvorăște operele lui Amulius Fabullus, pictorul său favorit.

De la răspîntiile orașului și pînă-n piețele clădirilor publice, toată Roma nu este decît o pinacotecă: lui Cicero îi este suficient să străbată mica distanță care desparte templul Fidelității de monumentul lui Catalus sau porticul lui Medellus, pentru a admira capodoperele lui Aristide, Timenthe sau Parrhasios.

O astfel de desfășurare a fastului zgîndărește lăcomia statului; Agrippa sugerează lui August să confiște toate comorile de la proprietari și să le naționalizeze.

Amatorii care nu au posibilități să colecționeze atît de ieftin urmăresc cu pasiune vînzările publice. Începînd cu Antichitatea, scoaterea la mezat este metoda cea mai eficace folosită de obiect pentru a circula. Mirodeniile, hetairele sau obiectele de artă sînt din timpuri străvechi vîndute la licitație.

---

[1] Pliniu cel Bătrîn, *op. cit.*

Istoricii latini pretind că pentru a-și plăti datoriile, orașul Sicyona a vîndut la licitație pînzele lui Pausias, inventatorul, se zice, al racursi-ului. La Roma, locul întîlnirilor tuturor misiților și amatorilor lumii mediteraneene, meseria de vînzător la licitație este considerată atît de bănoasă, încît Martial, revoltat de spectacolul oferit de acest oraș, unde cultura e disprețuită și cu totul supusă banului, scrie: „Spune-mi Lupus, cărui maestru îi încredințezi educația fiului tău? Nu-l lăsa te rog să se atingă de cărțile lui Cicero sau ale lui Virgiliu. Mai bine învață-l meseria de harpist sau de flautist, sau mai curînd, dacă are cap, fă din el un vînzător la licitație."

În evul mediu, comorile bisericilor, ale principilor și ale burghezilor bogați alcătuiesc adevărate colecții. Începînd cu secolul al VII-lea, Englezii își manifestă interesul pentru obiectele exotice și mai cu seamă pentru manuscrise. Biscop, abatele din Jarrow, merge pînă în Grecia pentru achiziționarea de texte clasice.

Evreii și Lombarzii, care cumpără de la cruciați produsul jafului lor, întrețin, din Flandra și pînă-n Italia, copoi însărcinați cu depistarea a tot ce este frumos.

Un negutător parizian de origine italiană, Giacomo Rapondi, este unul dintre furnizorii obișnuiți ai ducelui de Burgundia. La 3 martie 1404, el plătește 20 de franci lui Jaques Coene sau Cone — „pictor", pentru colaborarea sa la ilustrarea unei Biblii în franceză și-n latină.

Ducele de Berry caută atît obiectul cît și pe cel care-l creează. Într-o scrisoare din Florența, din ianuarie 1408, Pierre Salmon, unul dintre informatorii săi, îi recomandă un artist din Siena, demn de toată atenția;... „Știu că doriți să vedeți și să aveți lucruri bune și plăcute precum și lucrători de calitate și desăvîrșiți în artă și știință." Dacă ducele dorește să-l cheme în Franța, își va ruga vistiernicul să facă cele necesare pe lîngă un genovez numit Jean-Sac. Ducele îi răspunde lui Salmon dîndu-i aprobarea sa.

La Paris, pe timpul lui Carol al V-lea, negutătorii de curiozități se stabilesc în jurul bisericii Notre-Dame iar pictorii la poarta Saint-Denis, mai cunoscută sub numele de poarta pictorilor. Prăvăliile giuvaergiilor, tîmplarilor, miniaturiștilor, alcătuite dintr-o dugheană în formă de terasă, se întind cît pot de mult pe stradă, împiedicînd circulația pietonilor în zilele de sărbătoare. Atelierele sînt expuse de obicei cu fața spre răsărit sau spre miazăzi pentru a profita cît mai mult posibil de lumina zilei. Lucrul, pentru a evita orice înșelăciune, se execută sub ochii clientului. Negustorii cei mai bogați stîrnesc admirația frumoaselor vizitatoare. Castelnau a regăsit în „Cartea celor trei virtuți" a Cristinei de Pisan „multe amănunte asupra vieții de interior a acestor persoane." Vizitînd-o pe nevasta unui negustor care era lehuză, autoarea nu-și ascunde uimirea față de fastul cu care este mobilată camera unde tînăra mamă o primește; pereții sînt acoperiți cu tapiserii prețioase în aur de Cipru în mijlocul cărora strălucesc inițialele și devizele doamnei, brodate în cartușe. Cuvertura de pe pat, nou inventată, este dintr-o stofă de mătase și argint, cearceafurile din pînză fină de Reims au costat peste 300 de livre; covorul de pe jos, pare de aur".

Doamna, așezată pe pat, este îmbrăcată într-o rochie elegantă de mătase stacojie, sprijinindu-și capul și brațele „pe niște perne frumoase cu nasturi mari din perle orientale". Cristina ne spune că această „cochetă" nu este nevasta unui mare comerciant cum ar fi cei din Veneția sau Genova, ci doar soția unui simplu negustor cu de-amănuntul, vînzînd la nevoie și pentru cîțiva gologani în prăvălia sa.

La Paris, negustorii de curiozități ambulanți își instalează tarabele lîngă hala de grîne în mijlocul mormintelor cimitirului Inocenților.

Fără nici o jenă — afară doar de mirosul exalat în zilele călduroase de cadavrele proaspăt îngropate — amatorii se plimbă printre morminte, în căutarea unui panou pictat, a unei cărți de rugă-

ciuni ornată cu miniaturi sau a unei piese de orfevrărie adusă de vreun cruciat.

În evul mediu prestigiul obiectului barbar corespunde nevoii de lux și de exotism. „Comorile" mănăstirilor germane ascund și astăzi veșminte secerdotale din secolele al XII-lea și al XIII-lea, confecționate din țesături arabe brodate cu aur și argint și cu inscripții lăudînd sfințenia lui Allah. Femeile cruciaților se împodobesc cu țesături și cu bijuterii din Orient care trecînd prin tîrgurile din Amalfi, Veneția, Lyon și Champagne ajung pînă în Flandra și Anglia.

Începînd din secolul al XII-lea, aceste tîrguri cunosc un mare succes; clienții străbat zeci de leghe ca să asiste la ele; dughenele împestrițate și adesea luxoase se aseamănă mult cu cele pe care le mai putem vedea și astăzi în piețele din Cairo sau din Marrakech. Unele din aceste manifestări comerciale sînt atît de importante încît alcătuiesc un fel de expoziții universale. Practicienii științelor noi se adună aci: medici, șarlatani, bărbieri, negustori de ierburi și oroscoape, smulgători de dinți merg cot la cot cu negustorii de stofe, orfevrii, dăltuitorii, scriitorii.

Pictorii oferă publicului ultimele lor producții. Asemenea fermierilor din Cantal care-și trimit nevestele să vîndă untul, ouăle și găinile la piața tîrgului învecinat, tot așa, pictorul Jean le Hollandais își trimite nevasta să-i vîndă „produsele" pictate la tîrgurile din Brabant sau din Flandra[1]. Cîteva secole mai tîrziu, tînărul Murillo își va expune la fel pînzele la tîrgurile din Sevilla și Cadix.

Pînă-n ajunul Revoluției, aceste manifestări vor avea o atît de mare importanță încît cu ocazia celor două tîrguri anuale de la Troyes și de la Provins, negustorii străini cumpără sau închiriază cu anul case și chiar biserici pentru celebrarea cultului lor.

---

[1] C. Van Mander, *Le livre de peinture*, „Jean le Hollandais".

După terminarea războiului de o sută de ani, sentimentul de securitate și gustul de confort reînvie. Detalii ca mărirea ferestrelor, împodobirea pereților cu lemnărie modifică cadrul vieții de toate zilele. Privilegiații vor să trăiască bine; pereții sînt acoperiți cu lambriuri sau cu fresce.

Vînzările publice care se țin în piețe sau pe caldarîmul din fața casei defunctului au un astfel de succes, încît, în Evul Mediu chiar, corporațiile negustorești, neliniștite de o asemenea concurență, se plîng de abuzul care se face. Comunitatea pictorilor care vrea să-și păstreze monopolul comerțului cu lucrările de pictură, reamintește că este interzis „chiar și portăreilor și altor persoane particulare să facă vînzări publice de tablouri, în afara cazului cînd este vorba de un inventar, sechestru, sau decizie a unui ofițer de justiție".

În secolul al XVI-lea, parizienii se pasionează pentru aceste litigii ciudate dintre vînzători și amatori, arbitrate de portărelul însărcinat cu evaluarea lucrurilor scoase la mezat. Regina, principii, curtenii, urmăresc cu interes vînzările de obiecte de garderobă. Brocat-urile sosite din Orient, după ce au trecut cu mari cheltuieli prin Veneția sau Genova, croite după măsura unei principese decedată prematur, sînt rîvnite de tot ceea ce Parisul are mai elegant. Vînzarea boarfelor domnului Gauffée are loc cîteva zile după „Sărbătoarea Sfîntului Bartolomeu"; în primul rang se află Ecaterina de Médici care, fără jenă, îi dispută ducelui de Luynes și cardinalului de Bourbon veșminte, rufărie de corp și lenjerie de masă.

La Paris circulația este anevoioasă iar în zilele de sărbătoare îți trebuie o oră ca să treci podul Pont Neuf cu carosa; în plus, iarna, ședințele de vînzare sînt scurte. De aceea de fiecare dată nu sînt prezentate decît treizeci sau patruzeci de obiecte.[1]

Cu toată activitatea schimburilor, pe atunci nu existau anticari așa cum îi concepem astăzi, ci mici comercianți, orfevri și telali. Curtajul era o operație întîmplătoare, considerată ca accesoriul

---

[1] Din „*La vie étrange des objets*".

unei activități principale. Marele negoț este exercitat de înșiși amatorii care tratează direct cu artiștii chiar dacă revînd obiectele achiziționate altor amatori.

Corespondența lui Dürer și jurnalul său din care ni s-a păstrat o parte, oferă o imagine despre cum arăta viața zilnică a unui artist. Dürer expune cu umilință și franchețe problemele cărora trebuie să le facă față: „În Flandra, în toate tranzacțiile, în toate vînzările și alte chestiuni personale, în toate raporturile mele cu persoane de bună sau proastă condiție, am fost lezat, în special de către D-na Margareta[1], care nu mi-a dat nimic pentru darurile făcute și pentru lucrările executate".

În anul 1507, Iacob Heller, negustor de postavuri la Frankfurt, îi comandă lui Dürer un triptic destinat împodobirii capelei Sf. Toma din biserica dominicană a orașului. Schimbul de scrisori care urmează timp de un an (durata execuției lucrului) reliefează cît de complicate erau raporturile dintre pictor și client, cel mai adesea mîrșave și demne de plîns.

La 28 august 1507, Dürer scrie[2]... „Aveți răbdare, tabloul dumneavoastră îl voi începe îndată ce termin lucrarea în curs (...) Și cu toate că n-am început încă lucrul la el, l-am luat de la tîmplar dîndu-i acestuia banii pe care mi i-ați remis. N-a vrut cu nici un chip să mai lase din preț deși cred că nu merita atît. Apoi l-am dat unui apretor care l-a albit, l-a vopsit, urmînd să-l aurească săptămîna viitoare (...) Vreau să fac un lucru pe care puțini oameni ar fi în stare să-l facă. Dar aceasta mă va costa multe nopți bune. Dată la Nürnberg în ziua Sfîntului Augustin 1507... Albrecht Dürer".

La 19 martie 1508, Dürer promite să înceapă lucrul peste cincisprezece zile. El termină scrisoarea cu aceste cuvinte: „Dacă n-ar fi fost să vă

[1] E vorba de Margareta de Austria, sora lui Carol Quintul.

[2] A. Dürer, *Lettres, écrits historiques et traité de proportions*. Hermann, 1964.

fiu pe plac, nimeni nu m-ar fi putut convinge să execut o astfel de lucrare pentru un preț fixat dinainte".

La 24 august, Dürer revine cu insistență: „Într-adevăr, spune el, o sută treizeci de florini nu e de ajuns. E o afacere în care pierd; dar dacă voiți să-mi dați două sute de florini, aș putea duce la bun sfîrșit lucrarea. Și chiar dacă mi s-ar oferi patru sute de florini, n-aș mai vrea să lucrez un astfel de tablou. Căci nu văd cum aș putea cîștiga măcar un pfening..."

La 4 noiembrie el îi răspunde lui Iacob Heller care se impacientează: „Cînd tabloul va fi terminat, toți artiștii îl vor admira. Și nu va fi prețuit la mai puțin de trei sute de florini. N-aș mai accepta nici pentru de trei ori suma făgăduită, să reîncep un al doilea (...). Aflați că întrebuințez cele mai frumoase culori pe care le am. Am nevoie, numai pentru el, de culoare ultramarin de douăzeci de ducați, fără să pun la socoteală celelalte cheltuieli..."

La 21 martie 1509, pictorul îl roagă pe clientul său să aibă răbdare: „Și trebuie să știți că de la Paști încoace lucrez fără preget la tabloul dvs., dar cred că nu voi putea termina un astfel de tablou înainte de Rusalii..."

Îi atrage din nou atenția că o astfel de operă face cel puțin patru sute de florini. Și iată de ce: „Chiar dacă aș primi de la dv., ceea ce-am cerut, timpul petrecut cu executarea lui costă mai mult. Puteți conclude deci care mi-e beneficiul (...). Și dacă n-o să vă placă cînd îl veți vedea, doresc să-l păstrez pentru mine. Căci am fost stăruitor rugat să-l cedez și să vă fac un altul..."

Într-o scrisoare cu data de 10 iulie 1509 pictorul se scuză iarăși; din nou este în întîrziere: „... Sînt dezolat, căci vă pot spune cu toată sinceritatea că lucrez la el fără încetare și că nu mă ocup cu altceva". Apoi reia atacul. Este decis să păstreze tabloul și să ramburseze cei o sută de florini, primiți aconto. „Căci voi putea obține mai mult cu o sută de florini mai mult decît mi-ați dat. Și pe viitor nu mai vreau să accept

nici pentru patru sute de florini să mai fac unul la fel". Scrisoarea din 24 iulie 1509 ne informează că tabloul este în sfîrșit gata. Dürer insistă din nou. Ar fi putut să-l termine în șase luni și cu materiale ieftine, dar scrie el: „Pentru a vă servi, am lucrat la el mai mult de un an, folosind culoare ultramarin care m-a costat peste douăzeci și cinci de florini (. . .). Pentru că acum știu că n-aveți de gînd să mă faceți să suport o pierdere atît de mare cum s-a-ntîmplat mai înainte, și cu toate c-aș putea obține cu cel puțin o sută de florini mai mult decît îmi oferiți, sînt gata să vă expediez tabloul fără amînări. Dacă vă place și dacă doriți să-l primiți cu recunoștință, veți recunoaște de asemenea că merită cele două sute de florini pe care le cer, ba chiar mai mult. Dar dacă această rugăminte, după ce-l veți fi examinat, nu vă convine și vi se pare inacceptabilă, vă rog să-mi trimiteți înapoi tabloul la Frankfurt. Voi putea ușor, după cum v-am scris, să scot o sută de florini în plus; sper însă că atunci cînd îl veți primi o să acceptați cererea mea cu recunoștință. Acestea fiind spuse, mă duc să-l ambalez cu grijă . . ."

La 26 august 1509, ambalajul fiind terminat, Dürer, care reușise în sfîrșit să obțină mai mult decît era prevăzut inițial, mai încearcă un ultim demers: „Respectele mele mai întîi, dragă domnule Iacob Heller! Conform ultimei dvs. scrisori, vă trimit tabloul bine ambalat și prevăzut cu toate cele necesare. L-am predat lui Hans Imhoff care mi-a dat încă o sută de florini. Și să mă credeți pe cuvînt că am mai pus încă din buzunarul meu, fără să mai vorbim de timpul pierdut. Puteam să capăt trei sute de florini, aici la Nürnberg. Acești o sută de florini tare mi-ar fi prins bine dacă n-aș fi trimis tabloul pentru a vă fi pe plac și a vă servi. Căci prietenia dvs. față de mine prețuiește mai mult decît o sută de florini (. . .). Dar cred că dacă v-aș fi făgăduit ceva pentru zece florini și că acest lucru m-ar fi costat douăzeci, chiar dvs. n-ați fi acceptat să suport această pierdere. De aceea, fiți mulțumiți, vă rog, pentru faptul

că vă iau cu o sută de florini mai puțin decît aș fi scos cu tabloul . . . Și vă spun c-au vrut să mi-l ia aproape cu forța (. . .). A fost executat cu cele mai bune culori pe care le-am putut obține. E pictat cu ultramarin de calitate, primele și ultimele straturi și finisajul, în totul cinci sau șase straturi (. . .). Știu că dacă-l țineți curat își va păstra timp de cinci sute de ani toată prospețimea (. . .). Nimeni nu mă va mai convinge să execut un tablou care cere atîta muncă. George Thurzo m-a rugat el însuși să-i fac o imagine a Fecioarei într-un peisaj, de aceleași dimensiuni ca acest tablou și tot atît de mare grijă. El voia să-mi dea patru sute de florini. Am refuzat categoric căci aș fi fost redus la sapă de lemn (. . .). Și dacă voi veni la dvs., peste un an sau doi sau trei, tabloul va trebui să fie luat de pe perete pentru a vedea dacă-i bine uscat. Îi voi da atunci încă o dată cu un lac special pe care nimeni altul în afara mea nu-l poate face; el va mai dura astfel încă o sută de ani (. . .). Și la despachetare, să fiți personal de față, ca să nu sufere vreo stricăciune (. . .). Nevastă-mea vă roagă să-i dați o mică răsplată pentru serviciul făcut; asta rămîne la latitudinea dvs. Eu nu mai am nici o pretenție etc., etc." . . .

În sfîrșit, scrisoarea din 12 octombrie 1509 ne liniștește. Totul e bine cînd se sfîrșește cu bine. „Dragă domnule Iacob Heller, aud cu plăcere că sînteți mulțumit de tabloul meu, pentru care n-am muncit degeaba. Mă simt fericit că nu v-ați supărat în privința plății și bine ați făcut. Căci aș fi putut obține cu o sută de florini mai mult decît mi-ați dat (. . .). Nevastă-mea vă mulțumește mult. Darul cu care ați onorat-o îl va purta în amintirea dvs. Tînărul meu frate vă mulțumește de asemenea pentru cei doi florini trimiși drept răsplată (. . .). Mă întrebați cum trebuie să-l încadrați; vă trimit alăturat un proiect de felul cum l-aș încadra dacă ar fi al meu. Dar puteți face după cum vă place. Acestea fiind zise, vă urez viață lungă și fericită. Dată în 1509, vineri înainte de Saint-Gall. Albrecht Dürer".

Răfuielile dintre pictori și clienți sînt obișnuite în timpurile acelea și, cum nu există recurs judecătoresc, artiștii întrebuințează tot felul de șiretlicuri pentru a încasa ce li se cuvine. Van Mander povestește că „Jaques de Poindre făcînd într-o zi chipul lui Pierre Andries, un căpitan englez care era un mare lăudăros, nu putu obține plata lucrării sale. La capătul răbdărilor îndrăzni să vopsească în tempera cîteva bare în fața personajului, astfel încît căpitanul părea că este la pușcărie; portretul fu expus apoi privirilor mulțimii. Auzind de cele petrecute, ofițerul veni să-i ceară socoteală pictorului pentru o asemenea obrăznicie. Jaques îi răspunse că personajul nu va fi eliberat din închisoare decît în momentul cînd va achita costul integral al portretului. Căpitanul sfîrși prin a se executa, cerînd să dispară barele, operație care fu făcută foarte ușor cu ajutorul unui burete".

Pasiunea pentru colecționarea obiectelor pune stăpînire nu numai pe membrii aristocrației europene — Rudolf de Habsburg colecționează încă în secolul XVI obiecte mexicane și tablouri populare de felul acelora pe care azi le-am numi naive — dar și pe bancheri și pe marii negustori.

Londra, Paris, Basel, Nürnberg, Augsburg, Roma, Florența, Veneția își dispută de mult supremația negoțului cu obiecte de artă.

Negustorii și misiții olandezi încep să lichideze colecțiile de artă strînse timp de două sute de ani de marile familii europene; colecționarii străbat deja mările, iar în 1510 pictorul Lampot are, primul, ideea organizării la Londra a unei vînzări complete a tablourilor și obiectelor de artă provenite din Flandra.

Unii adună colecții enorme, chit că aveau să le revîndă vreunui amator englez în momentul ridicării prețurilor. Activitatea acestora care începînd cu stampele lui Rembrandt și terminînd cu bulbii de lalele, impune o organizație comercială structurată, obiectele de artă fiind tratate ca și restul mărfurilor; ele ating prețuri atît de ridicate încît,

în patrimoniul familial, contează ca valori imobiliare.

Pentru a evita păgubirea moștenitorilor prin diverse aranjamente, Rubens precizează în testamentul său cum să se procedeze cu bunurile sale. Trei dintre prietenii săi, pictorii Franz Snyders, Jean Wilders, Jacques Moermand sînt desemnați în calitate de experți. După cumpărarea unui lot de douăzeci și nouă de tablouri de către regele Spaniei, pentru suma de 27 000 florini, tablourile rămase, mobilele și antichitățile au făcut obiectul unei vînzări publice care a avut loc începînd din 17 martie 1642.

TAXELE

Comerțul cu tablourile moderne ia un avînt atît de mare încît economiștii presimt în aceste schimburi internaționale cauza sustragerii de capitaluri, și preconizează posibilitatea perceperii taxelor. În 1598, Laffémas, adversar al liberului schimb, sfătuiește să se interzică intrarea a numeroase mărfuri și sugerează impozarea tablourilor moderne la intrarea lor în Franța; el acceptă, așa cum fac și miniștrii de finanțe actuali, importul liber de tablouri și sculpturi vechi de cincizeci de ani, adică datînd de la moartea lui Francisc I.

Vămile urmăresc cu mult interes traficul operelor de artă. Breughel își vede astfel poprite de către administrația olandeză două pînze pe care încercase să le expedieze clandestin în străinătate. Taxa de ieșire se ridica la o treime din valoarea declarată; Breughel bombăne dar se resemnează să plătească, ceva cam tîrziu.. Între timp vameșii, grăbiți să recupereze taxa, procedează, fără să mai aștepte, la vînzarea picturilor la tîrgul de vineri. În modul acesta un amator avu norocul să achiziționeze două frumoase tablouri de Breughel pentru suma de 52 de florini. Incidentul ne arată că Olanda impune taxe la export chiar cînd este vorba de tablouri moderne. Același Breughel este obligat să facă o serie de demersuri pentru

a obține scutirea de impozite pentru cîteva tablouri comandate de Sigismund, regele Poloniei.

În Spania a fost nevoie de intervenția lui Velázquez pe lîngă Filip al IV-lea pentru ca *l'alcabala* să înceteze să mai fie percepută pentru operele pictate. Întrucît această taxă se punea pe mărfuri, artiștii spanioli o considerau cu totul degradantă.

În secolul al XVIII-lea vămile din majoritatea țărilor europene fac uz de dreptul de-a reține la prețul indicat de expeditor orice marfă care pare a fi fost declarată la un preț de nimic. Într-o scrisoare adresată în 1779 Caterinei a II-a, Grimm se plînge: „a oprit la vamă mapele cu desene ale lui Clérisseau; i s-a spus: e imposibil ca un singur om să fi făcut toate acestea, dvs. nu sînteți autorul ci negustorul acestor lucrări; de aceea trebuie să plătiți taxa de industrie. Fixați prețurile pentru a ne putea fixa și noi taxa, și trebuie să știți că dacă puneți un preț prea mic vama v-ar putea cumpăra totul la prețul stabilit." La Roma, autoritățile de stat sau religioase nu stau nici ele cu mîinile în sîn; printr-o bulă datată din iulie 1611, papa Urban al VIII-lea decide „ca toți aceia care vînd imagini, picturi de etalaj, intermediază sau trafichează obiecte de artă, vor fi constrînși să plătească în fiecare an, individual, suma de 10 scuzi pentru întreținerea și nevoile bisericii Santa Martina".

Citirea contractelor sau a inventarelor făcute după deces ne oferă o idee incompletă asupra metodelor comerciale în uz pe vremea lui Rubens sau a lui Velázquez. În general, arhivele nu clarifică dacă semnatarii sînt amatori sau negustori. În realitate, pînă la frații Goncourt, există foarte puțini negustori „anticari" sau proprietari de galerii. La 13 iulie 1611 cînd papa Urban al VIII-lea desemnează, printr-o bulă, pe toți aceia care, la Roma, se ocupă cu negoțul obiectelor de artă, nu este vorba de negustori specializați, cît de comercianți de toate felurile care vînd lucruri de ocazie pentru a-și rotunji beneficiile. Textul înșiră „lucrătorii în marmură, cizmarii, vînzătorii de mătănii, aurarii, bărbierii, croitorii, telalii, toți oamenii care vînd imagini, tablouri pictate sau orice soi de pictură, sau care comandă picturi în scopul de a le vinde, care fac speculă sau care le expun și care le cumpără pentru trafic; precum și pe toți cei care cumpără obiecte de sculptură pentru a le revinde, cum sînt sculptorii și stucatorii.

COMERȚUL CU LUCRURI DE OCAZIE

Persoanele care fac comerț cu lucruri de ocazie joacă un rol în cetate încă din Evul Mediu. Ei reușesc să se sustragă autorității corporațiilor, deoarece sînt considerați niște bieți prăpădiți. Nomazi, își exercită meseria mai degrabă în aer liber sau în dughene situate la intrarea în orașe. La sfîrșitul secolului al XVIII-lea ei se instalează în împrejurimile Luvrului. Pînă la revoluția industrială, acești „negustori de ocazie", după cum sînt numiți în acea epocă, ocupă locul pe care-l vor lua mai întîi bazarurile iar mai apoi marile magazine.

Pe atunci, „lucrul nou", produsul unui artizanat specializat și protejat, costă foarte scump și nu e accesibil decît bogătașilor. Nimic din ce mai poate fi utilizat nu se aruncă: hainele de ocazie, lucrurile de tinichigerie, sculele trec din mînă-n mînă, pînă la uzura totală. Dar „brocanta" este supravegheată îndeaproape de către diverse jurande. Corporațiile Saint-Luc, sub pretext că revînzătorul n-are voie să prezinte marfă nouă, interzice negustorilor de brocantă vînzarea picturilor „proaspete", adică executate de un maestru sau de către unii dintre mijlocitorii săi. Un pictor doritor să se descotorosească de una din producțiile sale trebuie s-o facă el însuși sau să apeleze la mijlocirea organismului corporativ. În schimb confreria nu poate vinde o operă de mîna a doua, *a fortiori* „o bucată" executată de un maestru vechi sau de un străin.

Ținîndu-se mai la o parte, diverși indivizi făcînd parte în general din micul cler sau din nobi-

limea de robă se îndeletnicesc cu negoțul la domiciliu. Nobili scăpătați și preoți iscusiți, își deschid de bună-voie porțile caselor și după multe fandoseli se hotărăsc să-și cedeze comorile. Trăind în intimitatea pictorilor și a principilor, se aseamănă cu misiții de azi gata oricînd să strecoare în mîna pe care o sărută adresa unui apartament liber sau a unui Renoir demn de a-l înfrumuseța. De la Renaștere încoace ei formează o armată întreagă la Veneția, la Florența, frecventînd atelierele marilor artiști în căutare de tinere talente. Foarte întreprinzători, acești intermediari recrutează ieftin artiștii cei mai dibaci, își alcătuiesc capitaluri, cumpără „recolta", cu anticipație, fixînd dimensiunile lucrărilor angajate, pe care le vînd apoi cu amănuntul la prețurile cele mai ridicate.

Răsfoind florilegiul de anecdote ne putem da și mai bine seama de situația acestor oameni. Adevărați maeștri ai negoțului, sînt cu atît mai puternici cu cît nu aparțin nici unei corporații. Lipsiți de scrupule, își închipuie că e suficient să se îngrijească de adăpostul și hrana unui artist ca să se poarte cu el ca și cu un sclav.

Elias Van der Broeck, pentru o leafă de 120 florini, o îndemnizație pentru chirie de 39 de florini, plus hrana, se angajează cu condiția nu numai de a fi total supus negustorului Bartholomeus Floquet, „dar și să fie amendat dacă se însoară în cursul anului".

Cinism pe de o parte și naivitate pe de alta, iată fondul raporturilor dintre artiști și negustori. Povestea lui Mario di Fiori[1] este deosebit de edificatoare. Acest pictor de flori, care de multă vreme își vindea întreaga producție unui negustor de lucruri de ocazie, în ciuda faptului că nu trecea o săptămînă fără ca acesta să nu-l preseze să producă mai mult, primea mereu același salariu. Într-o zi, el își luă inima în dinți și ceru ca simbria să-i fie mărită. Mare-i fu surprinderea văzînd că stăpînul acceptă fără să crîcnească.

[1] Dezallier d'Argenville, *op. cit.*, t. II, „Mario di Fiori".

După o cercetare discretă, Mario are surpriza să constate că tablourile sale, o dată predate erau revîndute cu un preț dublu unor misiți care, la rîndul lor realizau un beneficiu substanțial, oferindu-le la Roma, altor negutători. Pictorul își luă traista și, închiriind un catîr, străbătu orașul — unde, spre marea lui uimire, constată că unele din operele sale împodobeau vitrina unuia dintre negustorii cei mai de vază. Atunci el se prezentă. Într-o clipită, Mario obținu un contract prin care se preciza că va primi cu o treime mai mult decît ceea ce primise pînă atunci, cu promisiunea de a fi angajat pe timp de un an.

Foarte adesea, artiști nevoiași sînt exploatați de către confrații „ajunși". Caravaggio n-a scăpat din ghearele unuia dintre aceștia, care-l obligase ani în șir să execute naturi moarte, decît căzînd în plasa lui Prospero, un alt pictor negustor a cărui clientelă nu aprecia decît „lucrurile grotești".

La aceeași vreme, în Olanda, pictorii încheie contracte cu colecționari mai mult sau mai puțin negustori, care se aseamănă cu unele contracte redactate astăzi; așa este cazul lui Gerit Dou, care-și cedează toată producția suedezului Petter Spiering contra unei pensii anuale de 1000 de florini.

Lipsa oricărei legislații privind dreptul moral sau dreptul de autor îi incită pe pictori nu numai să copieze fără cea mai mică jenă operele confraților lor, dar mai mult, îi semnează în fals. Începînd din 1635, Lorrain ține un catalog al operelor sale, din cauza nenumăratelor imitații care sînt puse în circulație. Indiferența manifestată de către cea mai mare parte a artiștilor față de noțiunea de operă originală are de ce să ne șocheze. Multe contracte privind acest gen de industrie dezvăluie faptul că pictori buni, adesea foarte îndestulați, încurajează reproducerea, exploatînd îndemînarea confraților nevoiași.

În 1706, Iacob de Witte angajează pe timp de patru ani pe Ioseph Van Bredael, ca să-i recopieze operele lui Breughel de Velours, din nou la modă. Bredael va primi șase florini de tablou în primul an, opt în al doilea și zece în ultimii doi ani.

Mulți artiști olandezi emigrează cu speranța de a scăpa din ghearele acestor cămătari ai artei. Unii dintre ei se stabilesc la Roma, formînd o mică societate corporativă hotărîtă să reziste pretențiilor Academiei Saint-Luc și să se sustragă dominației negustorilor romani. Romanii sînt seduși și amuzați de „tablourile lor rustice" care, vîndute aproape pe degeaba, îngăduie clasei mijlocii și chiar omului de pe stradă să achiziționeze, pentru cîteva livre, lucrurile frumoase pe care le credeau rezervate principilor.

Acestei clientele trebuie să-i vinzi ieftin, iar calitatea nu contează. Nimic surprinzător dacă trei sute de ani mai tîrziu mai găsim încă atîtea tablouri de o factură dubioasă. Dexteritatea lui Bassano și a ucenicilor săi le îngăduiau să livreze două sau trei tablouri pe zi. „Iacopo Bassano lucra pentru negustori, furnizîndu-le într-un timp foarte scurt un mare număr de tablouri; el picta cu o repeziciune uimitoare și de la vîrsta de douăzeci de ani pînă la optzeci și doi n-a lăsat penelul din mînă"[1].

Mulți artiști, printre cei mai mari, sînt nepăsători față de problemele materiale. Poussin, decît să înfrunte aceste chestiuni pe care le consideră dezgustătoare, preferă să se eschiveze. Mariette afirmă „că avea obiceiul să nu fixeze niciodată prețul pentru tablourile sale; scria pe spatele lucrării suma pe care voia s-o încaseze, trimițînd înapoi banii primiți în plus decît evaluase el. Poussin n-a primit decît șaizeci de scuzi pentru faimosul tablou al *Ciumei*, care pe urmă s-a revîndut cu o mie de scuzi"[2]. Obligat față de Chanteloup, Poussin îi scrie lui Jean Le Main, la 19 mai 1639 că nu poate să-i ceară 500 de scuzi cît valorează tabloul pe care i-l oferă... El se va mulțumi cu 200 de scuzi; totuși, dacă Chanteloup crede că nu-i datorează decît 100 de scuzi, n-are decît să facă cum dorește.

---

[1] J. Farington, *Farington Diary*. London, Hutchinsm and Co., 1923.
[2] P. J. Mariette, *Abécedario, Anecdotes des Beaux-Arts*.

În zilele care au urmat Regenței, starea financiară a Franței favorizează întreprinderile Marii Britanii. Englezii caută să-și asigure privilegiul negoțului cu arta, deținut succesiv de Roma, Amsterdam și Paris: „A început să se formeze la Londra o societate care se numește antigalicană; ea are drept scop perfecționarea artelor, ca să ne răpească ce ne mai rămîne din comerț, articolele de modă, pompoanele (...) și e de mirare ce progrese au făcut de pe acum în privința acestor fleacuri costisitoare, pentru care eram căutați în lumea întreagă".[1]

În Marea Britanie raporturile dintre artiști și amatori iau întorsătura cea mai simplă. Pictorul se ferește de intermediari și fără cea mai mică jenă tratează de la egal la egal cu persoanele de „societate" pretinzînd să fie plătit cu bani gheață ca oricare furnizor. În secolul al XVIII-lea, portretistul renumit dispune de o mare sală de așteptare, locul unde se întîlnesc oamenii eleganți care vin să flecărească în fața portretelor în curs de execuție, așezate în neorînduială de-a lungul pereților. Din timp în timp, ușa atelierului împinsă de un valet lasă loc de trecere maestrului care, cu un aer preocupat, străbate sala, salută și dispare. Un secretar factotum stă la dispoziția publicului, dezvăluie identitatea frumoaselor necunoscute ale căror detalii vestimentare urmează să fie pictate, comunică prețurile, primește comenzile.

Hogarth nu ezită să publice pe cheltuiala sa o broșură unde figurează, reproduse, lucrările care sînt de vîndut. În 1761, cu ocazia unei expoziții la Spring-Gardens, editează un catalog împodobit cu un frontispiciu și cu o vinietă desenate de el. În josul unei pagini figurează cuvîntul „obiit" scris „obit"; era oare o greșală de ortografie sau numai o aluzie la exclamația O! bit („O! ce bucată") exclamație de care se serveau se pare adesea negustorii de tablouri din Anglia cînd le prezentau clienților?

---

[1] Marquis d'Argenson, *op. cit.*

Constable oferă persoanelor care de obicei manifestă interes pentru pictura sa un prospect intitulat „Tariful D-lui Constable pentru peisaje". Peisajele de 0,35 m, sînt propuse la 520 franci, cele de 0,30 m, pînă la 0,60 m, la 1050 de franci; pînzele de 1,25 m×1 m, valorînd 3 120 fr.

Contrar obiceiului înrădăcinat de o jumătate de secol de a avea o mare considerație pentru negustori (Durand-Ruel, Kahnweiler sau Maeght sînt asociați în mintea amatorilor cu reușita lui Renoir, Picasso sau Chagall), negustorii din secolele trecute sînt considerați în general ființe demne de dispreț. A profita de pe urma muncii pictorilor, persoane considerate pînă în secolul al XVIII-lea niște bieți nenorociți, trecea drept o practică dezgustătoare. *Farington Diary* asimilează cămătarilor pe cei care se ocupă cu vînzarea de tablouri. Pictorii înscriși la Academia Saint-Luc se obligă, începînd din secolul al XVII-lea, să nu practice comerțul, iar statutele Academiei regale interzic membrilor săi să-și deschidă prăvălie de tablouri sau să exercite orice fel de comerț de artă. De aceea, alegerea d-nei Vigée-Lebrun la Academie întîmpină atîtea greutăți: avea dublul defect de-a fi „femeie" și soția unui negustor.

Astfel, pînă în ajunul Revoluției, în ciuda interesului din ce în ce mai mare al publicului, tranzacțiile rămîn limitate la nivelul cămătăriei. Preoți de curte și tineri sclivisiți, cu o acuarelă de Carmontelle sau cu un desen de Saint-Aubin sub braț, fac dimineața tîrziu turul buduarelor în care micile marchize și domnișoarele întreținute se lasă pe mîna cameristelor.

Un pamflet apărut în 1776, intitulat „Confesiunea publică a unui brocantor" dezvăluie multe lucruri asupra moravurilor. Omul care se spovedește, un oarecare Ferre-La-Mule, dă la iveală fără rușine cîteva din isprăvile sale: „Eu sînt vînzător de tablouri și mă asociasem cu alți trei. Ne duceam pe la vînzările publice unde se aflau de obicei alte două societăți ca a noastră; ne înghesuiam acolo mai mult de formă; tablourile ne erau adjudecate aproape pe degeaba și împărțeam

între noi beneficiul... Cînd un amator avea un tablou bun făceam tot posibilul să-l dezgustăm de el, pentru a ni-l putea astfel apropia; simulam vînzări publice, la care ofeream tablouri proaste pe care le suprasolicitam între noi, cu sume exorbitante. Amatorii se lăsau atît de orbește prinși în plasă încît doreau cu tot dinadinsul să le aibă, dîndu-ne pe deasupra și un beneficiu, numai să le achiziționeze ei. Mai mult, le sustrăgeam tablourile bune (...). Dacă un amator îmi cerea părerea înainte de-a cumpăra vreun tablou aparținînd unui negutător care nu era din societatea mea, spuneam că nu face nici două parale dacă proprietarul nu-mi făgăduia cel puțin un sfert din prețul evaluării; apoi după ce cădeam de acord, îl furam pe bietul amator cît puteam mai mult. Cînd aveam un tablou de care nu mă puteam descotorosi, îl ascundeam un timp. Îl murdăream; îl duceam la vreo biată persoană pe care o cunoșteam, apoi îi spuneam cîte unui amator că există un tablou bun dar slinos la o persoană care habar n-are cît valorează; și că, din lipsă de bani, sînt silit să pierd această ocazie; neputîndu-l cumpăra eu am venit să-l anunț pe el; spunîndu-i c-aș fi mult mai încîntat să cadă în mîna lui decît în a altuia, îl evaluam la o sumă extraordinară și acest om cumsecade, prea credul, alerga să-l cumpere; banii îi primea complicele meu căruia eu îi lăsam o sumă infimă drept recompensă pentru binele pe care mi l-a făcut..."

Acest pamflet arată în ce grad gustul pentru pictură se întinde pînă în sînul claselor mijlocii, constituind în același timp și o punere în gardă împotriva unor practici detestabile. E vorba aici de un fapt nou, căci publicul nu este ocrotit. Dacă falsificarea de bani te duce la ștreang, fabricarea de tablouri false care uneori valorează mai mult decît greutatea lor în aur, nu atrage după sine nici o condamnare. Scriitorii și criticii de artă rămîn muți în această privință. Diderot pronostichează prețul tablourilor; îl recomandă pe Chardin; blamează voga de care se bucură Pierre; dar se pare că nu se hazardează niciodată să discute

despre negoț, să-i critice metodele, ca și cum lucrul acesta ar fi nedemn de un scriitor sau ca și cum pentru nu știu care motiv, n-ar dori să-și piardă prietenia unor neguțători. Pentru care motive, oare, s-a cenzurat el însuși în manuscrisul *Salonul* din 1761 efectuînd în legătură cu „*Zéphirii și Flora*" de Vien o suprimare de unsprezece rînduri deosebit de veninoase la adresa negustorilor de tablouri? Să lăsăm lumea să judece după următorul text regăsit al manuscrisului original: „Flora este o figură mută care nu-mi spune nimic. Această bucată nu-mi dezvăluie decît un singur lucru, anume că hoțomanii noștri negustori de brocantă cu siguranță că au vîndut amicului nostru Baronul o bucată tăiată dintr-un tavan, spunîndu-i că e un tablou. Nu există comerț în care să întîlnești mai multă rea-credință ca în acela de tablouri; te fac să te dai în vînt după un tablou prost pe care-l plătești cu aur; te dezgustă de o piesă excelentă. Tabloul unui maestru, sau al unei școli îți este prezentat ca aparținînd altui maestru sau altei școli; o copie drept un original. Lăcuiesc, pictează din nou, lungesc, scurtează. Nu e zi în care cunoscătorii cei mai buni să nu fie trași pe sfoară".

În preajma Revoluției, o serie de factori economici și sociali, inflația crescîndă, dezvoltarea Parisului, construirea de „imobile pentru închiriat", ar fi trebuit să favorizeze negoțul cu opere de artă și mai ales pe cel de tablouri; cu toate acestea pictura nu încetează să piardă din preț; cursul vînzărilor publice o dovedește. O astfel de situație se datorează atît lipsei de organizare a negoțului cît și faptului că obiectul de artă nu este încă apreciat ca o valoare de plasament. Criza se datorește de asemenea suprimării corporatismului. Există o sumedenie de negustorași, precum și mulți companioni care, fie din lipsă de talent, fie din lipsă de noroc, sînt condamnați să facă muncă de negri în contul unor maeștri. Ei devin furnizorii micii burghezii care se îmbogățește văzînd cu ochii.

Academiștii specializați în scenele de gen și tablouri istorice întîmpină greutăți în vinderea pînzelor lor. La 15 februarie 1770, Cochin, impresionat de această situație, îi propune lui Marigny înființarea unei loterii. 2000 de bilete, vîndute cu 24 livre fiecare, ar constitui respectabila sumă de 48 000 de livre. Ar fi de ajuns să cumperi cinci bilete pentru a deveni membru în Comitetul de conducere. Zece pictori aleși dintre membrii Academiei vor executa înainte de 1 august un tablou de cel puțin șase picioare pe patru și jumătate a cărui temă va fi stabilită în adunarea generală. Ca preț de lucru fiecare va primi suma de 3.600 de livre. În sfîrșit, după expirarea unei expoziții care va dura șase săptămîni, 2000 de numere vor fi plasate apoi trase la sorți, într-o „roată a norocului". Cîștigătorul își va alege o pînză dintre cele zece expuse. Cele nouă numere următoare vor desemna prin același procedeu pînzele rămase. Ca primă de consolare, o stampă, scoasă după pînza care se va preta mai bine la reproducere, va fi înmînată tuturor acelora care au subscris.

Cele 48.000 de livre vor fi repartizate astfel:

Autorilor	36 000	de livre
Elevului protejat care va copia tabloul destinat gravurii	600	„ „
Autorului tabloului, pentru grija cu care a retușat tabloul . . .	2 400	„ „
Gravorul va mai primi o primă de 1400 livre dacă reușește să execute gravura în acel an . .	3 600	„ „
Hîrtie și cheltuieli de imprimare.	1 600	„ „
Cheltuieli și regie	2 400	„ „

Amănuntele operației sînt revelatoare. Mai întîi, reiese că dintre pictori (erau deja cîteva sute la Paris) numai membrii Academiei sînt chemați să beneficieze de ea. Examenul proiectului dezvăluie de asemenea că maestrul, pentru cîteva retușări, primește de patru ori salariul copistului ales de altfel dintre „elevii protejați", care, cu alte cuvinte, este, adesea, fiul sau elevul unui coleg academician.

Onorariul ridicat al gravorului și importanța care pare să fie atribuită lucrării acestuia marchează interesul pe care amatorii îl poartă de pe acum stampelor cu tiraj limitat.

În anii care preced Revoluția, artiștii independenți, respinși pînă atunci de către Academie și de către confreria Saint-Luc și adesea reduși la șomaj, pretind nu numai să trăiască de pe urma propriei arte, dar să aibă și autorizația de a-și expune lucrările.

În 1780, un oarecare Advenier, propune ca cei mai buni cinci sute de artiști parizieni independenți să-și unească eforturile pentru a-și expune lucrările atenției publice pe tot parcursul anului. Amatorii ar avea astfel răgazul să trateze în mod direct cu artistul. Operele încă disponibile ar fi dispersate în cursul unei vînzări publice care s-ar desfășura îndată după închiderea expoziției. Dl. D'Angiviller, alertat de „artiștii protejați", se opune: „Ce vom face cu puhoiul de lucrări cu care vom fi inundați? Scopul Academiei n-a fost niciodată acela de-a forma o atît de mare cantitate de pictori și sculptori". Indivizii aceștia, cu excepția unui mic număr care se disting prin meritul lor, să se dedice „artelor care apelează la ajutorul desenului".

Loteria... Expoziția permanentă... Vînzarea la licitație... În ajunul Revoluției treburile mergeau prost...

Capitolul 17

COTA. VÎNZAREA LA LICITAȚIE PIAȚA MODERNĂ

„Vîndut! iată marele criteriu al zilei! Acum nu se mai spune:
— Cutare e un adevărat artist. Ci:
— Cutare vinde mult.
Mă miră că încă nu s-a creat cota atelierelor *care să facă pandantul* cotei *Bursei".*

P. VÉRON, *Les coulisses artistiques, 1876*

Cota, cuvînt cheie în vocabularul modern al pieței operelor de artă este un fenomen complex. În timp ce prețul unui obiect industrial se stabilește conform unui calcul care constă în a adăuga la prețul de cost beneficiul (în prețul de cost intră materia primă, leafa executantului, o participare la amortizarea materialului și impozitul) cînd e vorba de un articol de lux, se impune să ținem seama de valoarea lui estetică și de notorietatea firmei producătoare. O mașină fabricată de Rolls Royce este apreciată pe de o parte fiindcă are o linie frumoasă și pe de altă parte pentru că această marcă reprezintă ideea de lux și de rafinament (Un „Rolls" foarte vechi tinde să devină chiar un obiect de muzeu).

Opera de artă poate include unele din aceste criterii, dar cota sa este stabilită mai cu seamă după originalitatea, talentul și mai mult încă după geniul aceluia care va realiza această operă. Normelor comerciale li se substituie mereu alte cifre care depind de asprimea și de inteligența vînzătorului ca și de pasiunea achizitorului. Această încercare de forță între vînzător și amator este și ea supusă variațiilor modei și stabilității monedei.

De ani și ani se vînd tablouri de Renoir, Utrillo, Hubert Robert, scrinuri Ludovic al XV-lea, porțelanuri chinezești. Din aceste tranzacții reies cîteva „concluzii" care deși rămîn supuse fluctua-

țiilor cursului monetar și a crizelor financiare, ne oferă o imagine despre noțiunea de „cotă".

Mintea noastră a fost de totdeauna uimită de prețurile considerabile ale obiectelor de artă și dacă omul de pe stradă admite ca *Gioconda* sau *Venus din Milo* să fie evaluate la sute de milioane, va accepta mai greu ca opera unui artist încă în viață să atingă prețuri astronomice. Or, există o lege fundamentală „a curiozității": pictura modernă e mai scumpă decît cea veche. În toate timpurile operele moderne obțin sufragiile amatorilor, pentru că ele ne seduc prin noutatea lor, prin ușurința de a se adapta condițiilor vieții, la care se mai adaugă, pentru amator, plăcerea descoperirii. Totul contribuie să acorde picturii așa-zisă „modernă" posibilități speculative. Îmbătrînind, „modernul" vede cum îi scad atu-urile și prețurile se resimt. În 1772, cu ocazia vînzării colecției Crozat, trei tablouri de Le Brun, mort în 1690, sînt adjudecate în medie la 100 franci, pe cînd cu cincizeci de ani mai devreme operele sale, considerate încă „moderne", valorau foarte scump. Doar cîteva vedete — s-au inventariat de-abia o sută — par să scape acestei legi a îmbătrînirii; dar dacă se consideră că Bénézit, autorul unui voluminos „bottin" al pictorilor[1] a relevat numele a cca o sută douăzeci de mii de pictori, și dacă această lucrare cu siguranță nu menționează nici a suta parte din numărul de oameni care au ținut un penel în mînă timp de o mie cinci sute de ani, înțelegem cît de greu este să poți intra în acest faimos „club al celor o sută".

Acest fenomen al cotei este relativ destul de recent; el își face apariția pe măsură ce negoțul în forma în care era practicat sub Vechiul Regim tinde să dispară.

Pînă la ivirea cotei, prețurile operelor de artă rămîn tributare ofertelor și cererilor întîmplătoare și localizate. Ele nu constituie aproape niciodată un precedent. În cursul secolelor trecute, de la un

[1] Sebastian Bottin (1764—1853), statistician francez; a redactat *Almanahul comerțului*, denumit *Bottinul*. N. R.

an la altul, adesea chiar de la o săptămînă la alta, lucrări de aceeaşi calitate, de aceeaşi importanţă, şi de acelaşi artist sînt negociate la sume deosebite. În cîteva cazuri, averea adunată de artist şi o cerinţă mondială permit lui Tiţian, Rubens sau Poussin să-şi fixeze singuri preţurile.

Deja, în Antichitate, operele marilor maeştri găsesc cumpărători la preţuri socotite ca prodigioase în vremurile acelea. Mnason, tiranul din Elatia, achiziţionă o operă aparţinînd lui Aristide din Teba pentru o sumă corespunzînd la 900 000 franci actuali. Attala, regele Pergamului, a scos din pungă, se spune, 600 000 de sesterţi, mai mult de un milion de franci, pentru *Alexandru şi Jupiter*. Zeuxis, orgolios la culme, sau cu desăvîrşire dezinteresat, îşi aprecia operele la un preţ atît de mare încît pînă la urmă prefera să le doneze regilor şi cetăţilor, disperat fiind că nu găseşte un amator destul de bogat sau destul de priceput.

Moraliştii considerau chiar de pe atunci aceste preţuri excesive, comparîndu-le cu cele pe care bieţii meşteşugari le cereau pentru obiectele uzuale. La Atena sau la Olimpia nu se vorbea despre „cota" tablourilor lui Zeuxis sau a statuilor lui Praxitele, dar se socotea a fi un lucru scandalos faptul că unii suverani ofereau sume colosale pentru a le obţine.

Incidentele care se ivesc între pictori şi misiţi sau între misiţi şi amatori dovedesc că, de ani şi ani, amatorii şi misiţii speculează munca artiştilor. În vremea Renaşterii întîlnim amatori care, pasionaţi de lucrările cîte unui artist, nu se mulţumesc cu două sau trei pînze, ci vor să înmagazineze toată producţia acestuia. În timpul vieţii lui Poussin, cîţiva misiţi romani, intuind geniul acestui pictor francez, îi cumpără aproape toate lucrările, făcînd apoi cunoscut Europei întregi cît de dificilă este procurarea uneia din lucrările celebrului pictor francez.

Abatele Fouquet (fratele superintendentului) însărcinat de fratele său să procure cîteva pînze de-ale maestrului, scotoceşte zadarnic prăvăliile romane; nu găseşte nici cea mai mică schiţă: ope-

rele lui Poussin sînt păstrate cu străşnicie de cîţiva amatori. Nici măcar pictorul nu mai are nimic de vîndut. La 2 august 1656, abatele îi scrie fratelui său: „Am găsit de vînzare la nişte oameni din Roma trei tablouri aparţinînd D-lui Poussin, dar cum sînt piesele cele mai mari ale sale şi dintre cele mai reuşite, fiecare tablou costă două sute de pistoli cu excepţia unuia care-i şi mai scump".

„Două sute de pistoli, cu excepţia unuia care-i şi mai scump", laconică notă informativă. Astăzi, un corespondent aflîndu-se în aceeaşi situaţie, ar furniza clientului său precizări asupra oportunităţii unei astfel de achiziţii. El ar preciza „cota" lui Poussin, bazîndu-se pe ultimele preţuri obţinute la învoială sau în vînzările publice. Ar consulta „Cota pictorilor" — aşa se numeşte săptămînalul specializat — s-ar documenta cu tot felul de studii apărute în ziarele financiare cele mai autorizate.

Schimbul de scrisori între Fouquet şi fratele său ne îngăduie să verificăm că în lipsa unei noţiuni de cotă, există totuşi un „climat speculativ". Proprietarii cîtorva pînze de Poussin, ademeniţi de realizarea unui beneficiu frumos, acceptă să le cedeze preabogatului superintendent. El însuşi e gata, mînat de pasiune, să ofere un preţ superior celor pe care chiar pictorul le cere în atelierul său. Valoarea picturilor lui Poussin era pe atunci supusă jocului ofertei şi al cererii. Operaţia este limitată şi nu se va răspîndi imediat în cele patru colţuri ale lumii, cum se întîmplă astăzi, cînd d-nii Getty sau Norton Simon achiziţionează cîteva grăunţe de mei la Parke-Bernat sau la palatul Galliera. În sfîrşit, tranzacţia lui Fouquet nu va influenţa preţul operelor lui Poussin, pentru că în vremea aceea negoţul nu este organizat şi pentru că, atît cît trăiesc, adevăraţii amatori nu revînd, practic, niciodată.

Această imposibilitate de a „fixa" preţul unei opere de artă a surprins dintotdeauna. Un memorialist scrie în 1724: „Cea mai mare parte din lucruri se negociază şi au un preţ fix, dar pictura nu". O cifră socotită prea mare pentru puţină vopsea întinsă pe-o pînză are darul de-a irita

oamenii cumsecade; dovadă următoarea anecdotă povestită de Van Mander: în 1583, pictorul Goltzius, după ce gravă portretele a doi seniori polonezi în trecere prin Haarlem, aflîndu-se cu aceștia la hanul unde trăseseră, veni vorba de preț. Acolo se mai afla și un negustor din Amsterdam mai mult bogat decît isteț, însărcinat să numere gologanii; văzînd că suma depășea așteptările, el spuse, printre altele, că era prea mult și că plătit în felul acesta Goltzius ar cîștiga mai mult decît un negustor. La auzul acestor cuvinte Goltzius răspunse: „Negoțul dvs. n-are nimic comun cu arta noastră, deoarece avînd capitalul dvs. eu pot să mă fac negustor, în timp ce dumneata chiar dacă ai fi mai bogat decît astăzi, n-ai putea să te faci artist". Aici de asemenea nu e vorba de cotă, ci de un preț fixat în clipa comenzii; el va depinde întotdeauna de poziția artistului în societate și de regimul politic sub care trăiește.

Fluctuațiile aparent confuze ale prețurilor operelor de artă și în special ale picturii, i-au împins pe legislatori să stabilească în unele epoci prețuri fixe. În secolul IV, împăratul Dioclețian dă publicității, pentru combaterea scumpirii traiului, o ordonanță privind o mie de articole. Pentru Dioclețian lucrările de artă intră și ele sub controlul legii. Modelatorul de ornamente va primi 50 dinari, mozaicarul 60 de dinari, modelatorul de statuete în teracotă și pictorii decoratori vor putea cere de la 75 pînă la 150 dinari. Cel care îi folosea, așa cum se întîmplă frecvent în Evul Mediu, își asuma sarcina hrănirii lucrătorilor.

Prețurile, precizează ordonanța, n-au voie să fie depășite, dar rămîne oricînd posibilă negocierea acestor materiale la un preț inferior. „Ar fi abuziv să impui prețuri fixe unei provincii care și-ar putea coborî tarifele ținînd seama de abundență; dar dacă scumpetea ar face ravagii în vreun loc, acest barem maximal ar pune stavilă lăcomiei negustorilor. Prețurile fixe vor trebui să aibă putere de lege în tot Imperiul nostru pentru a împiedica speculația, permițînd în același timp

scăderea prețurilor, lucru pe care-l urmărim în special prin acele măsuri".

Asemenea concepție nu putea fi avută în vedere decît în epocile în care creatorul era considerat un muncitor sau, cel mult, un meșteșugar. Totuși, în secolul al XVIII-lea cînd regele și amatorii aveau o mare stimă pentru academicieni, Cochin, primul pictor al regelui, chemat să aplaneze niște conflicte iscate între portretiști și superintendent, propune superintendentului Marigny adoptarea unui barem bazat pe dimensiunile lucrărilor:

Pînze de 15 soli,
2 picioare×1 picior, 8 țoli=500 de livre.

Pînze de 20 soli, 2 picioare, 2 țoli×1 picior, 10 țoli=600 de livre.

Pînze de 11,5 soli, 2 picioare, 6 țoli×2 picioare, 10 țoli=750 livre.

Și așa mai departe pînă la:

Pînze de 6 livre, 6 picioare×4 picioare=3 600 de livre.

Cochin adaugă: „Portretele au fost întotdeauna prea scump plătite în comparație cu pictura istorică, care cere totuși un talent mai mare. Prin acest tarif, ceea ce era plătit cu 2 500 de livre va fi redus la 1 800 livre, și ceea ce era plătit cu 6 000 de livre va reveni la 3 000 livre. Copiile vor fi plătite ca de obicei, jumătate din suma plătită originalelor; totuși dacă ele vor fi retușate de mîna maestrului s-ar putea adăuga un surplus de sumă".

Reacțiile celor în cauză sînt atît de puternice încît, o lună mai tîrziu, Cochin apelează la ajutorul superintendentului: „Trimiteți-mi, aprobat, tariful pe care vi l-am propus; mi-ar fi de un real folos deoarece sînt sigur că voi primi tot felul de învinuiri din partea d-lui Nattier și a celorlalți pictori de portrete și am nevoie să-mi fac o pavăză din ordinele dvs.".

Marigny, judecînd că acest barem este încă prea ridicat, îi atrage atenția lui Cochin că Tocqué, unul dintre cei mai de seamă portretiști, primește de la clientela sa particulară sume mai mici. La

 aceasta Cochin răspunde, nu fără umor, că „a

lucra pentru curte atrage după sine griji mai deosebite, o mare pierdere de timp", și că părerea lui este că „onoarea de-a lucra pentru un rege trebuie să aibă unele avantaje în plus."

Propunerea lui Cochin care astăzi ne pare scandaloasă este deosebit de revelatoare. În epoca aceea noțiunea de „școală" de „tendințe" sau de „originalitate" nu există; ambiția fiecărui pictor este să reproducă modelul cît mai fidel posibil. Dacă unii protestează împotriva tarifului, e doar pentru motivul că-l consideră prea mic; nimeni nu se gîndește însă să se revolte împotriva ideii unui preț fix aplicat la talente diferite.

În realitate, chiar înaintea apariției fenomenului „cotă" pictorii se aflau adesea la strîmtoare și, lucru paradoxal, cu cît ieșeau din condiția meșteșugărească, cu atît problemele materiale îi puneau în grea încurcătură. Din lipsă de negustori ei sînt la cheremul clienților, majoritatea oameni sus-puși cu care nu e prea sănătos să ai litigii. Contrar situației din zilele noastre, cînd artistul este adesea considerat drept o victimă a societății, pictorul de altădată, tratat de obicei drept un coate-goale, un desfrînat, un stricat, sau un puturos, se temea să se adreseze unei instanțe judecătorești.

Pentru a evita dificultățile, contractele prevedeau denumirea unei a treia persoane, arbitru iscusit al părților în cauză, prin talentul și imparțialitatea sa.

NOȚIUNEA DE COTĂ. SPIRITUL SPECULATIV

Noțiunea de cotă, așa cum o concep astăzi financiarii, apare într-un curios raport de expertiză alcătuit de Joseph Vernet la 3 mai 1788. Era vorba de a aprecia calitatea artistică și prețul de vînzare a două tablouri, unul de Guido Reni, celălalt de Rubens.

În prealabil și în mod inteligent, Vernet afirmă că „artiștii nu pot aprecia decît meritul operei din punct de vedere al frumuseții ei artistice, nu și din al valorii comerciale, valoare supusă unor

nenumărate vicisitudini". După care el arată în ce fel „este posibilă evaluarea în bani, amintind de prețurile care s-au oferit la vînzările publice pentru lucrările maeștrilor". După aceea, folosind o scară mijlocie, fixează prețurile menționînd că nu sînt decît niște aproximații.

Ideea operei de artă ca „obiect" de speculație, familiară negustorilor florentini sau germani din timpul Renașterii își face drum și este semnificativ faptul că Ludovic al XIV-lea declara în mod peremptoriu că pînzele lui Le Brun nu sînt scumpe și că după moartea pictorului prețul lor va urca.

În realitate, dacă Ludovic al XIV-lea are o viziune de profet în privința viitorului picturii moderne, în cazul de față se înșală. Operele lui Le Brun s-au devalorizat încă din timpul vieții sale și nu s-au mai reabilitat niciodată. La dizgrația sa, care va da o lovitură renumelui său, se mai adaugă și capriciile modei. Regentul va găsi această pictură prea fastuoasă; în sfîrșit, Ludovic al XIV-lea se pronunțase prea devreme. Ceasul marilor speculații nu sunase încă. Pe atunci nimeni nu aude cele spuse de rege în afară de cîțiva curteni și de lectorii d-nei de Sévigné, care sînt recrutați mai degrabă din înalta societate. Dar tocmai de aceea acești oameni de viță nobilă care au față de bani o atitudine disprețuitoare, ostilă chiar, nu sînt speculanți. Contrar burghezilor, ei preferă să-și primejduiască averea decît viața. Dacă înțeleg să profite de pe urma banilor își tocmesc administratori care să-i fructifice; la atît se limitează contactul lor cu această marfă necesară dar de disprețuit. Dacă le place un obiect de artă îl cumpără; dacă se pasionează pentru un pictor îi vor oferi întreținerea la domiciliu, chiar dacă-l tratează ca pe un valet. Produsul acestuia însă nu este considerat o marfă.

Începînd cu Fronda, clientela princiară este înlocuită pe zi ce trece cu cea a oamenilor de robă și a financiarilor, care se laudă că apreciază arta, fără să subaprecieze totuși valoarea banului. În

1644 abatele de Marolles prezice urcarea prețuri-

lor: „Şi eu am multă stimă pentru pasiunea tablourilor (. . .) dar, dacă în Franţa există o duzină de curioşi în această materie, şi mai ales printre persoanele de bună condiţie, care nu duc lipsă de bani, nu s-ar găsi destule pînze plăcute ca să-i mulţumească pe toţi, dar operele lui Lucas, Allen, Dürer şi Marc Antoine, cît şi acelea ale micilor maeştri pe care le cumpărăm cu patru şi cinci sute de scuzi fiecare cînd sînt perfecte, ar face de trei ori pe atît, fapt care ar fi aproape de necrezut, dacă experienţa nu ne-ar fi convins. După atîtea experienţe (. . .) cei care au fost odată atinşi de acest fel de boală nu s-ar mai putea lipsi de ea, într-atît este de atrăgătoare prin admirabila ei varietate".

În plină Frondă, licitaţiile „pîrîie", punctate de lovituri de flintă.

În 1662, întreg Parisul bibliofil pîndeşte dispersarea colecţiilor cardinalului Mazarin. Cardinalul de Retz scrie: „Era cît pe ce să mă discreditez în faţa poporului şi să trec drept Mazarin pentru că la 13 martie am împiedicat masacrarea primului Preşedinte, iar la 23 şi 24 m-am opus vînzării bibliotecii cardinalului".

În Olanda, clientela se recrutează din mediile sociale cele mai simple. Artiştii olandezi din secolul al XVII-lea sînt integraţi, fapt care le produce destule neplăceri, într-un sistem politic şi economic diferit de al altor ţări din Europa. Soarta lor nu depinde de o aristocraţie adesea decadentă, ci de o societate de neguţători evoluată, judecînd operele de artă şi-n special tablourile flamande şi olandeze din punct de vedere estetic, social şi financiar. În jurnalul său de călătorie, dl. de Monconys relatează: „La Delft (sic), în ziua de 11 august 1663, îl văzui pe pictorul Vermeer care nu mai avea nici o lucrare de a sa; în schimb am găsit una la un brutar care o plătise cu şase sute de livre, cu toate că nu era decît o figură, pe care aş fi crezut-o de şase pistoli". Atîta vreme cît brutarii vor avea posibilitatea să-şi acopere pereţii cu tablouri, totul va merge bine, dar cînd afacerile vor intra în criză, pînzele aflate pe piaţă vor contribui la scăderea preţurilor condamnînd la şomaj cea mai mare parte a micilor maeştri intimişti.

VÎNZĂRILE PUBLICE

În Franţa, speculaţia cu operele de artă este consecinţa falimentului lui Law. Majoritatea celor care au subscris oferindu-şi capitalurile bancherului scoţian, fac parte din clasa de mijloc şi chiar din lumea comerţului mărunt, toţi oameni care, pe măsură ce casele de bani ale Statului se golesc, se îmbogăţesc, îşi iau asigurări. Amăgiţi de momeala unor beneficii de basm, îşi desfac băierile pungii. Cînd crahul lui Law este total, deţinătorii au de ce să fie neliniştiţi, căci nu numai acţiunile societăţii s-au transformat în petice de hîrtie dar începînd din anul 1680 moneda franceză îşi pierde din puterea de cumpărare. A mai rămas pămîntul şi mai mult încă, piatra . . . Nu este de ajuns să cumperi sau să-ţi clădeşti locuinţe frumoase, mai trebuie să le şi împodobeşti şi să le mobilezi. Febra financiară şi ridicarea unei părţi a clasei mijlocii coincid cu dezvoltarea foarte sensibilă a vînzărilor publice în Franţa şi Anglia.

La sfîrşitul Regenţei, vînzările, cu toate că sînt de o calitate inegală, se succed cu mai multă regularitate. Parizienii s-au familiarizat cu sistemul. Aceşti oameni bănuitori — şi-au construit singuri averea şi cunosc preţul banului — au nevoie de garanţii. Sistemul e încă şubred.

Evaluatorii în general nişte „pîrliţi" pe care Mercier în tablourile sale asupra Parisului îi înfăţişează „cu şorţ negru, cu vocea piţigăiată, asistaţi de secretari zdrenţăroşi, îmbuibaţi de rachiu, şi al căror clopoţel făcea să zbîrnîie geamurile", sînt acuzaţi de cele mai urîte delapidări. Incompetenţa domină corporaţia; obiecte de o valoare imensă sînt vîndute după ce au fost expuse cîteva minute. Ritmul vînzărilor în loc să se accelereze, se încetineşte. În 1770, este nevoie de trei zile pentru dispersarea

celor patruzeci de obiecte provenite din succesiunea ducelui de Guiche.

Toate acestea îl determină pe funcţionarul evaluator, un fel de crainic incompetent, să-şi alăture experţi ca Mariette sau Gersain care redactează cataloagele. Criticul de artă joacă şi el un rol. Nu este întîmplătoare apariţia, în cîţiva ani, în jurul anului 1740 a criticului la Salon şi a expertului la Palatul de vînzări; unul se va ocupa de educaţia viitorului amator, iar celălalt va garanta buna calitate a achiziţiilor.

CATALOGUL

Din nefericire, un mare număr de cataloage conţin atribuiri atît de fanteziste, încît par a fi dictate de însuşi vînzătorul; aceste erori nu atrag după ele nici o sancţiune, nu angajează nici o răspundere. Amatorilor care îi impută lui Mariette, celebrul cunoscător, de-a fi inventariat, cu ocazia redactării catalogului vînzării colecţiei Coypel, ca aparţinînd lui Rafael nişte desene mai mult decît mediocre, el le răspunde fără nici o jenă că avînd în vedere prietenia care-l lega dintotdeauna pentru defunct, nu avea curajul să-i păteze renumele de colecţionar.

Pentru ca aceste cataloage să fie mai interesante *Le journal des sciences et des arts* din mai 1777, sugerează ca „după terminarea vînzărilor să se imprime în continuare un tabel comparativ în care să se arate preţul cu care artistul a vîndut lucrarea la origine şi preţul cu care aceasta a fost adjudecată în momentul vînzării. S-ar vedea adesea atunci că dacă artiştii mediocri şi-au vîndut lucrările de zece ori mai scump decît marii artişti, lucrările acestora din urmă ating în vînzări publice preţuri exorbitante, în timp ce ale celor dintîi sînt cotate la preţul cel mai neînsemnat".

Ziaristul, deja speculant, conchide: „Lucrările d-lui Vernet, Robert, Fragonard s-au bucurat de

acelaşi avantaj. Preţul de vînzare al cîtorva tablouri ale acestuia din urmă a depăşit preţul dat de artist de patru ori (...). Într-un cuvînt, aceste vînzări publice unde nimic nu poate fi impus şi unde licitaţiile sînt consecinţa unui merit real, constituie triumful sau ruşinea artiştilor".

Începînd cu 1760, organizarea vînzărilor pariziene se ameliorează, cataloagele mai frumos prezentate, sînt cîteodată împodobite cu cîte un frontispiciu desenat de Baudoin sau Cochin. Huquier l-a gravat pe cel al colecţiei Tallard. În unele prefeţe, vînzătorul promite să nu amăgească cumpărătorul „prin nici un artificiu, sau tertip şi merge pînă la a-i făgădui o primă de zece ludovici aceluia care va aduce dovada că a denaturat cursul bursei, susţinînd în mod artificial preţurile, sau că şi-a reţinut pentru sine unul din articolele puse în vînzare".

O notă manuscrisă redactată în 1777 spune multe despre comerţul curiozităţilor şi despre vînzările publice:[1] „Persoana care a întocmit acest catalog pare atît de nepricepută în descrieri, încît a prezentat drept minunate lucrurile de proastă calitate şi drept original ceea ce este o copie (...). Negustorii, oameni inculţi, îşi bazează comerţul şi cunoştinţele pe intrigile cataloagelor, plătind prosteşte tot ceea ce nu-i decît o copie, un lucru deteriorat, refăcut, fals, reparat ca şi un tablou admirabil şi bine conservat; totul le este indiferent, numai catalogul să vorbească; el este garanţia lor. Negustorii au tot interesul să susţină reputaţia înaintaşilor lor care au plasat amatorilor tablouri proaste la preţuri exagerate. Ei se întrunesc pentru a acredita aceleaşi tablouri, umflîndu-le preţurile în vînzările publice; cataloagele alcătuite de către complicii negustorilor nu sînt făcute decît pentru a induce în eroare cumpărătorul; toate poveştile debitate în ele nu pun nici com-

[1] Ch. Blanc. *Le Trésor de la curiosité,* Paris Renouard, 1857—1858.

poziție, nici desen, nici culoare pe tablouri și nu le pot face mai bune cînd sînt proaste.[1]

Din 1751 pînă-n 1770, numărul cataloagelor pariziene nu întrece cifra de treisprezece pînă la cincisprezece pe an. De la 1771 la 1775 numărul se ridică pînă la treizeci; din 1776 la 1785, atinge cifra de patruzeci și doi. În ajunul Revoluției sînt înregistrate peste o sută. „Totul pare ca o partidă de ping-pong în care burghezia și nobilimea își întorc unii altora atît de repede capodoperele, încît nu se mai știe precis cui îi aparțin".[2]

Desfacerea curiozităților de muzeu din colecția lui Mariette, starea de spirit a moștenitorilor și metodele întrebuințate ne îngăduie să constatăm că în acest domeniu nimic nu s-a schimbat de două sute de ani: „După moartea lui Mariette, colecționari înflăcărați au făcut cu siguranță oferte parțiale moștenitorilor care i-au determinat să exagereze nu valoarea reală care era de neprețuit, cît prețul de vînzare al obiectelor pe care le posedau. Pentru a ademeni publicul și a-i zgîndări gustul o primă vînzare a fost făcută de Basan la 1 februarie 1775. Ea nu cuprindea decît dublete, avîndu-se mare grijă să se spună într-o notă: „Se va vedea că toate obiectele înscrise în catalogul de față sînt dublete și nu fac nicidecum parte din colecția d-lui Mariette; actualmente se lucrează la catalogul tablourilor, desenelor (...) și a altor curiozități care alcătuiesc această prețioasă colecție". La această primă vînzare s-au încasat 60 000 de livre. Pentru a menține amatorii în alertă, s-a

[1] O ordonanță emisă la data de 4 mai 1787 de către Parlamentul din Paris confirmă aceste practici: „Sus-numitul procuror al regelui a fost informat că mulți vînzători de brocantă și alți negustori fără credit frecventează vînzările publice, neducîndu-se acolo decît cu scopul de a vătăma; că se asociază între ei pentru a-și adjudeca la un preț derizoriu mobilele; că în acest scop ocupă locurile din fața meselor pe care sînt expuse obiectele; că îndepărtează pe burghezi înjurîndu-i, iar apoi își împart între ei beneficiul rezultat de pe urma complicității lor". H. Monin, L'Etat de Paris en 1789, Paris, Jonaust, 1889.

[2] Th. Baudeau, Prefață la *Trésor de la curiosité*.

continuat cu o a doua vînzare care a început în cursul lunii mai a aceluiași an. La aceasta s-au încasat 9 000 livre. Între timp, amatorii și artiștii pe de o parte, se îngrijorau de dispersarea colecției, iar pe de altă parte pretențiile moștenitorilor creșteau pe zi ce trece (...). În sfîrșit, Basan, care cu multă iscusință știu să ațîțe și să alimenteze curiozitatea scoase un catalog. Directorul general al Construcțiilor, care pe vremea aceea era dl. d'Angiviller (...) recurge la serviciile lui Lempereur care încearcă în ziua de 12 noiembrie 1775 un demers solemn pe lîngă moștenitori, mergînd pînă la a oferi 300 000 de livre pentru toată colecția, sumă care împreună cu produsul primelor două vînzări realiza un total de 360 000 de livre. Printr-o regretabilă inconștiență, moștenitorii visau să obțină de două ori mai mult și resping acest preț, enorm pe atunci, oferit cu generozitate de către Ludovic al XVI-lea. Vînzarea cu de-amănuntul fu deci irevocabil hotărîtă, iar Franța pierdu astfel cea mai frumoasă colecție de desene și stampe pe care a cunoscut-o, în timp ce succesorii lui Mariette nu obținură prin vinderea detaliată a acestei superbe colecții prețul care li s-ar fi oferit, dacă ar fi cedat-o în bloc"[1].

În Anglia, vînzările încep la ora douăsprezece; *auctionner*-ul se străduiește să păstreze un ritm egal pentru ca amatorul să poată calcula ora cînd obiectul rîvnit va ajunge la licitație.

James Christie, fondatorul actualei firme engleze, prieten cu Gainsborough și Reynolds, este primul care-și dă seama de importanța publicității. În *Lloyd's Evering Post* din 11 și 14 decembrie 1767 se poate citi că la 17 curent d-l Christie va vinde în salonul său din Pall Mall „o colecție de tablouri italiene, franceze și flamande de o mare valoare aparținînd unei înalte personalități, toate într-o perfectă stare de conservare".

Vînzările publice sînt adevărate atracții. Londonezii își fac o distracție din aceste vînzări ca și parizienii din expoziția de pictură de la Luvru.

[1] N.A.A.F. 1872.

Cînd sosește ziua și ora vînzării, sala se umple de un număr uimitor de persoane. Bărbați și femei se așază claie peste grămadă în băncile din fața unei mici tribune izolate, înălțată cu aproape patru picioare, și care este așezată la una din extremitățile sălii. Crainicul sau cel desemnat cu evaluarea tablourilor, urcă cu multă gravitate la tribună, salută adunarea și se pregătește o clipă, ca și cum ar fi orator, să-și îndeplinească misiunea cu toată grația și cu toată elocința de care este în stare. Își ia apoi catalogul prezentînd fiecare articol; iar atunci cînd vrea să anunțe că obiectul de vînzare este adjudecat, bate în pupitru cu un mic ciocănel de fildeș pe care-l ține tot timpul în mînă". Amatorii și publicul sînt fascinați de acest spectacol. Un astfel de succes incită pictorii să apeleze la această formă de tranzacție. În 1745, Hogarth vinde, în mai puțin de o oră, douăzeci dintre cele mai bune tablouri ale sale, care găsesc cumpărător la prețul mediu de 30 guinee, rezultat apreciat de pictor ca foarte mulțumitor.

Impresionat de publicul care se înghesuie în sălile de vînzare, Gainsborough, după ce-a pictat portretul lui Christie, îl agață în sala de licitație, sperînd astfel că amatorii atrași de asemănare îi vor cere să le facă portretele.

NAȘTEREA „ANTICARIATULUI"

La Paris, începînd din 1770, cîțiva negustori experți se instalează la Palais Royal, în inima comerțului de lux. Pictori renumiți, membri ai Academiei caută — fapt nou — să intre în grațiile acestor negutători și în special ale lui Lebrun.

Ce om surprinzător acest Lebrun; pîndind mijloacele susceptibile de a da și mai mare avînt afacerilor sale, el caută favoarea oamenilor importanți. Face eforturi considerabile pentru a pătrunde în societatea aleasă. Căsătoria sa cu D-na Vigée, una dintre cele mai bune portretiste din vremea aceea, apreciată în special de Maria-Antoaneta și de anturajul său, îi înlesnește atingerea

acestor scopuri. Prin aplicarea unor metode comerciale noi, el își afirmă talentele de om de afaceri. Conștient de prestigiul lucrului imprimat, gravează, pe cheltuială proprie, reproducerile celor mai frumoase pînze ale sale. Nimeni nu se va gîndi să conteste importanța și autenticitatea operelor reproduse în niște in-folio superb legate.

Lucrarea, apărută în 1793 (se pare că afacerile nu mergeau chiar așa de prost sub Teroare), este un adevărat catalog publicitar. Într-o formă artistică, ea laudă meritele negustorului, furnizează o cotă a prețurilor și publică o listă a țărilor cu artiștii cei mai apreciați.

Lucrarea are lacune. Ea nu menționează nici pe Hieronymus Bosch, nici pe Patenier, nici pe Heda, nici pe Mabuse, nici pe Rogier Van der Weyden — însă Lebrun este poate singurul din generația sa care, după o sută de ani de tăcere totală și cu cincizeci de ani înaintea lui Baudelaire, îl descoperă pe Vermeer, considerîndu-l „drept unul dintre cei mai dibaci pictori în genul său, dar pe care este aproape imposibil să-l evaluezi, dată fiind raritatea producțiilor sale. Profețiile sale asupra cotei lui Breughel sînt de asemenea pertinente: „Îmi place să cred că lipsa de interes față de lucrările lui Breughel nu va fi de lungă durată, și că nu vom întîrzia mult ca să ne dăm seama și să recunoaștem adevăratul și neobișnuitul talent al acestui iscusit artist".[1]

Inteligența lui Lebrun, cultura sa, spiritul de inițiativă, felul de-a întreține raporturi cu cei mari, apoi cu Statul, pentru dezvoltarea afacerilor sale, vor face din el un model pentru unii ca Duveen sau Wildenstein. În plină teroare, el este întotdeauna gata să „facă un serviciu". Roland scrie în ianuarie 1793: „Sînt aproape două luni de cînd negustorul de tablouri Lebrun, soțul unei femei celebre prin talentele sale, veni la mine, mai întîi singur, pe urmă cu ilustrul și prea seducătorul David, ca să-mi dovedească: 1 — că pic-

[1] J. B. Lebrun, *Galérie des peintres flamands, hollandais et allmands à Paris, chez l'auteur*, 1793—1796.

torii n-au habar de pictură; 2 — că negustorii se pricep mai bine decît ei; 3 — că nu-mi voi face datoria dacă nu-i voi da o delegaţie cu care să poată străbate toată Republica în scopul trierii şi evaluării de unul singur a tuturor monumentelor de artă care trebuie păstrate pentru gloria lor şi pentru instruirea publică. Am refuzat (...) iar motivele mele au fost (...) că acea delegaţie cerută de către negustorul Lebrun ar putea prea bine constitui în mîinile lui o ocazie de a da nişte lovituri mari şi că acele călătorii pe care se oferea să le facă ar fi contribuit mai mult la îmbogăţirea magazinului său şi a pungii sale, decît la a muzeelor (...) Primesc astăzi cîteva rînduri fără semnătură dar însoţite de un imprimat teribil de ameninţător".

Sforţările lui Lebrun nu pot schimba cu nimic situaţia creată de Revoluţie.

La Paris, vînzarea la licitaţie a unei părţi din colecţiile regale, stabilirea emigranţilor în străinătate, evenimentele revoluţionare dau o lovitură puternică şi fatală comerţului de curiozităţi.

CRIZA

Lipsa de zel a Francezilor pentru achiziţionarea obiectelor de artă în această perioadă demonstrează că speculaţia cu operele de artă nu este încă intrată în uz. Englezii sînt aceia care, în pofida sarcasmelor mulţimii, pun mîna, în schimbul unor sume de nimic, pe comorile acumulate la Versailles. Pînă la sfîrşitul Directoratului cui i-ar mai arde de achiziţionarea obiectelor de artă? Prea multă „marfă" şi prea puţini clienţi. Vînzătorii de obiecte de ocazie oferă pentru cîţiva franci capodopere provenite de la Versailles sau din reşedinţele princiare. Se scot pentru a fi topite firele de aur din tapiseriile de Beauvais pe care nu le mai vrea nimeni. În curtea Luvrului se pot cumpăra pînze făcute de cei mai iluştri maeştri, cu mai puţin de zece franci.

Semn al vremurilor, d-na Labille-Guiard îndrăzneşte, în 1792, să pună poprire pe veniturile prinţului de Bauffremont; nu achitase preţul unui portret comandat cu şase ani în urmă.

Marasmul care face ravagii în Franţa se întinde. Suveranii străini sînt îngrijoraţi. Nu se mai gîndesc să-şi îmbogăţească galeriile. Colecţionarii englezi nu mai manifestă acelaşi interes, şi multe obiecte, achiziţionate pe nimic la Versailles, zac nevîndute în dughenele din Londra. În mai 1795, Christie adjudecă *Înălţarea Maicii Domnului* de Murillo, pentru 46 de guinee; această pînză cu şaizeci de ani în urmă costase de douăzeci de ori mai mult. În 1797, colecţia lui John Trubull, ataşat la legaţia americană din Paris, este risipită în aceeaşi sală; un Rafael, *Madona cu corsajul roşu*, provenind din capela particulară a lui Mazarin şi pentru care Trubull plătise 40 000 livre, este adjudecată pentru 890 de livre; acest tablou ar valora astăzi peste 5 milioane de dolari.

Îndată după Directorat interesul pentru obiectele de artă reînvie; furnizorii de muniţii şi uniforme, speculanţii, achizitorii de bunuri naţionale încep să-şi manifeste prezenţa la vînzările publice.

În 1801, cele 158 de tablouri provenite din colecţia Toloyan — prima vînzare de mare anvergură de la Revoluţie încoace ating preţul respectabil de 336 000 de franci; ceva mai tîrziu, o pînză de Paul Potter şi un Teniers, rezultate din vînzarea Robert ating respectiv 27 000 de franci şi 16 500 de franci, sume considerate pe atunci foarte ridicate.

În schimb, preţurile picturii moderne continuă să scadă. Comenzile sînt rare. Trebuie să aşteptăm primii ani ai Imperiului pentru ca interesul să se nască din nou. Dar clientela de odinioară a dispărut pentru totdeauna. Începînd cu războaiele primului Imperiu, societatea burgheză care, mai bine de o jumătate de secol, vizitase Saloanele, se laudă că se pricepe să aprecieze operele de artă şi că le cunoaşte preţul. Această „demi-monde", cum o numeşte d-na de Staël, compusă din fur-

nizori ai Marii Armate, de bancheri și de negutători, pretinde că după preț se recunoaște „frumosul".

Cu excepția unor pictori oficiali (David, ca Prim pictor, primea 12 000 de franci pe an plus gratificații), situația materială a celor mulți rămîne grea, dacă nu tragică. Suveranii mărinimoși de altădată sînt înlocuiți de prinții burghezi. Împăratul constelează cu trăsături de pană și cu reflecții ciudate memoriile furnizorilor săi. Nu se mulțumește doar să discute capitolul onorariilor lui Gros, dar și să-și impună ideile de multe ori discutabile. Îl constrînge pe Isabey s-o reprezinte pe Împărăteasa Marie-Louise cu o cunună de trandafiri pe cap.

BURTIN

Lucrarea lui E.-X. Burtin (citată deja p. 301) este o operă pasionantă prin faptul că autorul ridică, pentru a le demistifica apoi printr-o surprinzătoare agerime, cîteva probleme la care nimeni pînă la el nu se gîndise. Acest om despre care nu știm dacă a fost scriitor, amator sau misit, îi pune în gardă pe achizitorii de tablouri împotriva persoanelor care stabilesc cotele „căci este de necrezut cît de mare e diferența de preț între tablourile unor maeștri!" El subliniază de asemenea imposibilitatea fixării prețului unor capodopere care, „așezate în sanctuare publice de unde nu mai pot fi scoase, spulberă speranța amatorului de a le mai poseda vreodată". Burtin este, poate, primul care îndrăznește să scrie: „Cumpărînd tablouri îți sporești averea mărindu-ți plăcerile (...). Toată lumea este de acord că prețurile tablourilor cresc de la un an la altul și chiar de la o zi la alta (...) și că ceea ce în anul 1684 valora zece florini, astăzi valorează mai multe sute". Ca exemplu el citează cazul unei pînze de D. Schellinks care de la 11 florini în 1765, ajunge în 1800 la suma de 27 ludovici de aur. „Proprietarul acestei pînze cîștigă în felul acesta 26 de capita-

luri în treizeci și cinci de ani". Autorul devine profet cînd în 1808 scrie: „Această urcare ce continuă de aproape o sută treizeci de ani, nu e deloc surprinzătoare. Ea nu se datorează nici hazardului, nici modei și nici vreunui capriciu. Natura lucrurilor însăși îi servește de fundament, făcînd-o să dureze mereu în afara cazului cînd marile revoluții fie fizice, politice sau morale, nu vor reuși să nimicească complet prosperitatea popoarelor distrugînd ordinea socială sau fizică, care dăinuiește de atîtea secole ... Acoperirea unui corp opac și neted cu un pic de culoare, fără relief, uimește întratît spiritul uman (...) încît e de neconceput ca numărul celor care iubesc tablourile să poată scădea vreodată; și doar lipsa de mijloace suficiente este motivul pentru care numărul amatorilor nu se multiplică la infinit (...). În timp ce, pe de o parte, aceste cauze morale sporesc, numărul amatorilor, cauze fizice de neînlăturat fac să crească considerabil scumpirea tablourilor, diminuîndu-le neîncetat numărul și urcîndu-le în consecință valoarea; totodată scade și valoarea a ceea ce servește la achiziționarea lor, adică a numerarului pe care-l degradează din ce în ce mai mult, sporindu-i neîncetat cantitatea."

Burtin rămîne timp de peste un secol singurul care a prevăzut consecințele fenomenului inflaționist asupra cursurilor valorilor artistice.

Reluînd studiile făcute cu zece ani în urmă de către Lebrun, el arată, cu ajutorul cifrelor rezultate din vînzările publice, ce mare influență are moda asupra amatorilor.

În mai puțin de zece ani, cota lui Breughel de Velours scade de la 6 000 la 240 livre, pe cînd operele lui A. Boonen, L. Bramer, B. Breenbers, C. B. Dietrich se cumpără aproximativ cu 1 500 de livre. Burtin își manifestă entuziasmul față de Dietrich, pictor olandez destul de tardiv și mai degrabă mediocru. El confirmă părerea lui Lebrun care scria în 1796 că operele lui Dietrich care costă 4 000 de franci vor deveni mult mai scumpe. (Lebrun trebuie să fi avut multe pînze de-ale lui Dietrich în rezervele sale). Mai perspi-

cace decît Piles, cei doi îl semnalează pe Van der Meer din Delft, unul dintre cei mai mari artişti olandezi pe care de Piles de asemenea îl neglijase. „Jérôme Bosch n-are încă onoarea să fie remarcat de amatori". Laurii evaluării sînt acordaţi lui Rubens cu cifra record de 97 000 de livre.

DOMNII MAGNUS ŞI ARNOUX... ŞI CLIENŢII LOR

Sub restauraţie lipseşte nu atît banul cît bunul gust. Clientela se înnnebuneşte după tablourile intimiste şi atent „migălite". În locul tapiseriei, fetele tinere preferă pictura pe porţelan, iar mamele lor bat atelierele în speranţa împodobirii, fără multă cheltuială, a albumelor lor cu acuarele. Este moda acestui fel de culegeri frumos legate pe care negustorii le fac să circule printre pictorii care, pentru cîţiva franci, acceptă să orneze cu ilustraţii paginile imaculate. Aceste cărţi astfel garnisite cu desene sau acuarele sînt foarte scump revîndute. Delacroix, strîmtorat, încearcă şi el acest gen, dar fără succes de altfel, aşa cum reiese din această scrisoare pe care i-o adresează prietenul său Soulier, la 30 martie 1821: „Am primit desenele tale (...). Imediat m-am dus cu ele la d-na Perdoux, pentru a încerca să le plaseze şi nu voiam să-ţi scriu înainte de a avea răspunsul ei. N-am să-ţi spun acum care este părerea mea în privinţa desenelor tale, dar iată răspunsul doamnei care mi le-a restituit ieri: zice că eşti necunoscut şi că acest lucru constituie un obstacol la vînzare. Trebuie să ştii că aceşti ridicoli amatori cumpără aceste lucruri după nume iar nu după felul în care sînt executate. În al doilea rînd, s-a considerat că ele nu sînt suficient de finisate şi nici motivele destul de interesante. Mai există încă un obstacol îngrozitor: două din acuarele sînt lipite pe carton şi numai lucrul acesta ar fi de ajuns, chiar dacă i-ar aparţine unui pictor reputat, să putrezească în prăvălie pentru

veşnicie. Trebuie să ştii că aceste desene sînt mai toate cumpărate pentru albumele care fac ravagii în acest moment. O foaie simplă, dar căreia i se poate lăsa o marjă este mai uşor de lipit într-un album aşa că şi din aceste motive s-a considerat că desenele tale nu sînt potrivite. Ţi-am dat acum cheia gustului acestui public".[1]

Véron se complace în a-i descrie pe aceşti „amatori": „Unul este foarte mîndru de un tablou dacă l-a plătit foarte scump; celălalt nu se fuduleşte cu un tablou decît dacă l-a luat ieftin; unul se mîndreşte că este un cunoscător destul de bun prin faptul că a ştiut să investească mulţi bani într-o pînză; celălalt se mîndreşte de a fi atît de priceput în pictură prin faptul că a descoperit o capodoperă acolo unde ceilalţi nu vedeau decît un tablou prost" şi conchide mai departe: „Focul licitaţiilor este judecata de apoi pentru multe celebrităţi, care au cunoscut un moment beţia succesului şi a modei. Cîte dintre tablourile, care au strălucit sub Imperiu, nu determină ciocănelul comisarului-evaluator să cadă repede, pronunţînd o adjudecare la un preţ de nimic?"

Moartea negustorului Lebrun lasă un mare gol. Pînă în 1850, prin dughenile negustorilor de bracantă puteai găsi lucruri care să-l încînte pe vărul Pons. Dl. Sommerard, pentru cîteva sute de mii de franci îşi umple palatul din Cluny cu obiectele cele mai frumoase şi mai originale din lume. În toate oraşele şi satele Europei, totul este de vînzare, totul este de găsit. Cu toate acestea, societatea burgheză şi în special Parizienii care profită de orientarea economiei franceze către industrie, descoperă şi ea calităţile sociale şi financiare ale picturii moderne. Dar prudenţa îi opreşte pe unii ca César Birotteau, „să nu-şi arunce capitalurile în vînt". Pentru ei, opera de artă devine o „valoare" care are o cotă. În Bal-

[1] La 12 martie 1969 o mică acuarelă de Delacroix provenită dintr-unul din aceste albume fu adjudecată pentru 88.000 F.

zac[1] există o replică caracteristică acestei stări de lucruri: „Știți, adăugă ea zîmbind, că acest Sommervieux este un om fermecător? Mi-a dăruit azi dimineață portretul meu executat cu o mînă de maestru. Acesta valorează cel puțin șase mii de franci".

Soarta pictorilor independenți, cărora le este silă să apeleze la mijlocirea negustorilor, este precară, mai ales dacă nu fac parte din mănunchiul de artiști ocrotiți de Împărat și mai apoi de Ludovic al XVIII-lea. Ei încearcă de toate: de la expoziții cu loterie, pînă la cooperative de producție.

În 1804, Auguste Kotzebue, în trecere prin Paris, povestește că pentru a vedea *Sabinele* lui David, „se plătește la intrare o nimica toată, putîndu-se cumpăra și o broșură în care David își justifică procedeul după exemplul anticilor, spunînd în încheiere că ar fi fericit dacă ar putea, ca și Apelles, culege aprecierile publicului (. . .). La urma urmei, nu cred că-i este indiferent faptul că în felul acesta a cîștigat pînă acum șaizeci de mii de franci".

Șaizeci de mii de franci! Suma aceasta pare enormă. Este adevărat însă că Kotzebue avea reputația de a nu iubi nici Parisul, nici pe francezi, sentiment la care se mai adăuga și o oarecare înclinație spre fabulație.

Pictorii, fără apărare, depind de capriciul clienților lor.

Ingres făcea ultimele retușuri la o *Venus Anadyomene* comandat de Benjamin Delessert, cînd un vizitator încîntat de operă se oferi să-i plătească pe loc de două ori prețul stabilit. „Cu neputință, răspunse Ingres, mi-am dat cuvîntul!" Peste cîteva zile, Delessert, la vederea tabloului și fără cea mai mică jenă, îl refuză sub pretext că remarcase „o greșeală de desen" la genunchi. Nici Delacroix nu e mai norocos cu clienții săi, care scad prețul convenit, fără să-i ceară încuviințarea, neglijează să-și plătească datoriile, așa cum vădește această scrisoare adresată de pictor la 6 ianuarie 1849 lui Jame de Lyon: „Domnule, v-am încredințat în luna mai anul trecut, pentru trei sau patru luni, tabloul meu *Libertatea* din 1830. Am rezistat de mai multe ori ofertelor dvs., preferind să renunț la avantajele pe care le prezentau decît să am atîtea neajunsuri cu deplasarea unei lucrări deja vechi și care implica o serie de operațiuni destul de periculoase, cum ar fi aceea de a bate și a scoate de mai multe ori pînza din cuie, de-a o înfășura, a o împacheta, a o transporta etc. Am cedat în dorința de-a vă fi pe plac, fiind presat și de prietenul dvs., Dl. Ch. Blanc; erați obligat ca după cincisprezece zile de la primirea tabloului, să-mi trimiteți suma de o mie de franci, oricare ar fi fost rezultatul întreprinderii dvs.".

[1] *La Maison du chat qui pelote.*

Balzac ne descrie mizeria pictorilor în urma crizei economice din 1819—1820: „La începutul anului 1819, negustorii de tablouri o sfătuiră pe Ginevra să le dea altceva decît copii, căci nu le puteau vinde cu profit din pricina concurenței (. . .) ea începu să facă portrete; avu însă de luptat cu o droaie de artiști și mai săraci decît ea (. . .) execută cîteva tablouri destul de bune; dar negustorii de-abia dacă le cumpărau pe cele ale artiștilor reputați".

Sînt mai puțini colecționari capabili, ca în secolele trecute, să facă distincția între talent și geniu, sînt mai puține lucrări decorative, mai puține comenzi; dar vînzările Salonului sau ale negustorilor vădesc urcarea simțitoare a cifrei afacerilor.

Pictura, spune Véron, „ca toate artele din vremuri de pace, pasionează astăzi o populație mai numeroasă (. . .). La vînzările de tablouri, întîlnești o mulțime de amatori ruinîndu-se care pentru Prud'hon, care pentru Géricault, care pentru Decamps, Ingres, Paul Delaroche, într-un cuvînt, pentru toți maeștrii și pentru toate școlile".

Thomas Couture observă comportamentul burghezilor în perioada evenimentelor revoluționare

din 1848, care, nemulțumindu-se să-și ascundă aurul și giuvaerurile, își pun, fapt nou, obiectele de artă în locuri sigure: „Fricoșii erau convinși că în cazul unui jaf ar fi mult mai ușor să li se fure un tablouaș decît o altă valoare; de aceea am văzut persoane care-și purtau galeria cu ei, gata oricînd să treacă granița cu noua avere". Couture gîndește just cînd spune că numai datorită unei anumite noțiuni financiare a operei de artă, contemporanii săi învață să „aprecieze" mai bine arta: „cei care nu vedeau în aceste achiziții de tablouri decît plasamente de fonduri au început să prindă gust pentru pictură; fricoșii și-au dat în vileag dragostea pentru lucrurile mărunte (. . .), vînzarea, supralicitația, patima care izvorăște din dispute, vederea constantă a obiectelor de artă au dat naștere unor adevărați prețuitori, și, lucru ciudat, speculanți fricoși, oameni de lume care nu cumpărau decît din orgoliu au devenit cu toții cunoscători și e de mirare cum la vînzările publice știu să aprecieze la justa valoare diferitele talente!"[1]

În timp ce venirea la putere a burgheziei marchează începutul unei ere de-a dreptul uimitoare pe planul progresului, nu se întîmplă la fel și în privința bunului gust. Va trebui să treacă mai bine de un secol pentru ca burghezia să-și însușească acel înalt grad de rafinament la care ajunsese casta aristocratică. Flaubert vorbește prin gura lui Pellerin: „Iată tablourile lui Bassolier, de exemplu: frumoase, cochete, curățele și ușoare! Se pot pune în buzunar, lua în călătorie! Notarii le cumpără cu douăzeci de mii de franci bucata; există idei de trei parale; dar fără idei, nimic de seamă! . . . Mai mult valorează exuberanța decît bunul gust, deșertul decît trotuarul, sălbaticul decît frizerul".[2]

---

[1] Th. Couture, *Mémoires et entretiens d'atelier*, 1867, Paris, 2, rue Vintimille.

[2] G. Flaubert, *op. cit.*

În calitatea sa de client burghezul pretinde că are idei și ține să și le exprime. Se vrea critic de artă și mobilizator.

Asemenea atitudini îndeamnă pictorii să aibă față de societatea burgheză o atitudine disprețuitoare: „Ei nu sînt capabili decît pentru ceea ce se vorbește sau se citește; n-au avut niciodată gust nici în muzică, nici în pictură (. . .). Maniera îi seduce înainte de toate; în muzică aproape la fel". Așa gîndește Delacroix despre compatrioții săi, în 1852.

Reacțiile artiștilor sînt însă întotdeauna ambivalente căci soarta lor este în mîinile acestor oameni care vizitează Salonul și care pînă la urmă le cumpără tablourile.

E ciudat cum Baudelaire, probabil din cauza disprețului pe care-l nutrește față de cea mai mare parte a criticilor, se străduiește să împace amatorii și pictorii.

În introducerea la *Salonul din 1845* el scrie: „Mai întîi, fiindcă veni vorba de această neobrăzată denumire, burghezul, declarăm că nu împărtășim deloc prejudecățile marilor noștri confrați artistici care, de mai mulți ani, se străduiesc să arunce anatema asupra acestei ființe inofensive care ar fi fericită să îndrăgească adevărata pictură, dacă acești domni ar catadicsi s-o ajute s-o înțeleagă și dacă artiștii i-ar arăta-o mai des". Și adaugă: „Burghezul este foarte demn de respect; și noi trebuie să fim pe placul acelora pe cheltuiala cărora vrem să trăim".

Un an mai tîrziu, Baudelaire adresează publicului această surprinzătoare declarație: „Voi sînteți majoritatea — ca număr și inteligență — deci voi sînteți puterea care reprezintă dreptatea".

Și totuși vizitatorii Salonului încă se mai înnebunesc după tablourile cu subiecte „antice".

Prostul gust care bîntuie este alimentat cu grijă. Baudelaire subliniază acest lucru spunînd că burghezia este mai puțin vinovată decît cei cărora le revine rolul de educatori, adică scriitorii, criticii și mai cu seamă negustorii, care vin mult mai mult

în contact cu clientela. Aceasta din urmă preferă

să asculte părerea unui negustor a cărui activitate principală este vînzarea „pînzelor finisate și a ramelor“ și care, în mod cu totul întîmplător, vinde tablouri sau împrumută artiștilor bani cu camătă — decît pe a cronicarilor de la ziarele *Figaro* sau *Constituționalul*.

Flaubert ne-a lăsat descrierea *Artei industriale*, un ciudat bazar unde se vinde „artă“: „o instituție hibridă, avînd un jurnal de pictură și un magazin de tablouri“.[1] Conștient de marea importanța a publicității, proprietarul, Dl. Arnoux, editează afișe pe care le expune în vitrinele librăriilor. Numele său „tronează majestuos“ în spatele „unor înalte geamuri străvezii care expun vederii, frumos rînduite, statuete, desene și gravuri; (...) pe pereți se zăresc înșiruite tablouri mari strălucind de lac, iar în fund două bufete încărcate cu porțelanuri, bronzuri și alte curiozități îmbietoare (...) dau acestui interior mai degrabă aspectul unui salon decît al unei prăvălii“.

În acest salon, „plasat în inima Parisului(...), se întîlneau, într-un cadru intim, Anténor Braive, portretistul regilor; Jules Burrieu care prin desenele sale începuse să popularizeze războaiele din Algeria, caricaturistul Sombaz“... Arnoux, „care încurajase debuturile unor maeștri contemporani“, acest „om al progresului“ — cum îl denumește Flaubert — pare să aibă o idee aparte despre cum trebuie înțeleasă meseria de negustor de tablouri. „Una dintre isprăvile sale obișnuite consta în a primi din fundul Germaniei sau Italiei o pînză cumpărată la Paris cu o mie cinci sute de franci, pentru care emitea apoi o factură la prețul de patru mii și pe care în cele din urmă, din complezență, accepta s-o revîndă cu trei mii cinci sute de franci. Sau, sub pretextul gravării unuia din tablourile lor, cerea pictorilor, drept aldămaș, să-i facă același tablou în mic. El vindea miniatura, dar gravura nu mai apărea niciodată“.

---

[1] G. Flaubert, *op. cit.*

Cu toată dibăcia și șiretenia, pînă la urmă, Arnoux nu izbutește mare lucru. Face parte încă din specia acelora care activau în secolul trecut. Ne-am putea întreba dacă nu cumva Flaubert l-a avut ca model pe acest domn Tostain, a cărui publicitate spune multe asupra felului în care unii negustori își concepeau pe atunci meseria. Dovadă prezentul prospect editat în 1858 în „Le Figaro“:

TOSTAIN

Negustor și fabricant de tablouri

Pictate în ulei pe pînză

Tablouri de Artă și de Mobilier la toate prețurile și toate dimensiunile

Specialitate pentru tablouri ovale fixate sub sticlă.

Notă — D-nii comisionari sînt obligați să anunțe cu o lună înainte comenzile mai mari de 1000 tablouri cu același număr.

În magazin există întotdeauna 4000 tablouri gata de expediat; vederi, marine, tablouri de gen, flori, capete grațioase etc. Copii în muzee, atelier de poleit și restaurare de tablouri. Tablouri a 20f, toate cele PATRU, încadrate pentru apartamente mici. Comision English spoken. Export.

Avînd clientelă mai mult lipsită de gust decît de fonduri, acești negustori mai au și pretenția să dea sfaturi pictorilor. Tirania lor contribuie să deruteze unii artiști mari ca Decamps și mai ales Charles Jacques constrîns să repete scenele sale îndrăgite de amatorii de tablouri cu păsări de curte și iepuri.

În timp ce Delacroix își vindea —și cu cîtă greutate — cele mai bune pînze cu 4000 de franci — era vorba aci de un preț maximal, pictori al căror nume sînt astăzi de mult uitate își vedeau tablourile smulse pentru 40 000 franci. Vetter, autorul unui portret al lui Bernard Palissy, achiziționat la Salonul din 1861 cu 25 000 de franci, este astăzi un necunoscut.

În timp ce pictorii Salonului se îmbogățesc executînd scene istorice destinate membrilor aristocrației ruse instalate în somptuoasele palate din Béarn (existau la Pau șaptezeci de familii ale căror venituri depășeau 50 de milioane de franci aur, cifră superioară celei a petroliștilor din Texas), Delacroix de-abia apuca să vîndă pînze de 20 pînă la 40 puncte pentru sume oscilînd între 100 și 600 de franci; 100 de franci: acesta era totalul notei de plată pentru un prînz de două persoane la Véry.

Delacroix care nu era nici bogat și nici gastronom, scrie la 9 iunie 1824: „Prînzit azi ouă și pîine, 0,30 fr."

Totuși Delacroix era destul de cunoscut și prețuit, dar din lipsa unui protector era constrîns să-și cedeze pînzele la prețul care i se oferea. Charles Blanc povestește că întîlnindu-l pe directorul Bele-Artelor, dl. Cavé, Delacroix îi spune: „Am o poftă teribilă să fac o călătorie în Italia și să stau acolo toată iarna. Vreți să-mi cumpărați tabloul *Traian?*" Acesta era marele tablou care făcuse vîlvă la Salon. Directorul Bele-Artelor, gîndind că o pînză atît de importantă valora cel puțin 20 000 de franci, îi răspunse: „Sînt dezolat, dar bugetul nostru este aproape epuizat, de-abia dacă ne-au mai rămas 4 000 de franci pentru anul în curs! 4 000 de franci? E tocmai suma ce intenționam să vă cer. — Cum! spuse dl. Cavé, ați da acest tablou pentru 4 000 de franci? Dacă este așa, atunci e ca și cumpărat; puteți pleca". A doua zi afacerea era încheiată.[1]

În 1847, cînd Delacroix este la apogeul geniului său, nimeni nu se gîndește să-i organizeze o expoziție. El însuși este acela care ia această inițiativă cu toate riscurile pe care le comportă. La 3 aprilie 1877, artistul notează în Memoriile sale: „Gautier mi-a sugerat ideea să-mi fac o expoziție particulară cu toate tablourile pe care le voi putea aduna. Cred că o pot face fără să am aerul unui

[1] Ch. Blanc, *Les artistes de mon temps*, Paris, F. Didot, 1876.

șarlatan și că aș putea cîștiga ceva bani". Ideea îl obsedează, căci în aceeași zi scrie încă: „Astă seară la d-na Sand, Arago mi-a vorbit despre un proiect pe care vrea să-l pună la cale cu Dupré etc., pentru vinderea avantajoasă a picturilor noastre și pentru a ne scuti de negustori".

Cîștigurile obținute grație misitiei de tablouri îngăduie unor negustori de rame să-și deschidă galerii în apropierea Operei. Unii se specializează, așa este Schrott care-l „împinge" pe Bonington, sau pictorul Arrowschmith care importă în Franța pînze de Fielding și de Stonfield, exportînd în Marea Britanie opere de Decamps.

Pictorul Gérôme, ale cărui lucrări se vînd cu 5 000 pînă la 40 000 de franci își datorează o mare parte din reușită activității socrului său Goupil. La început negustor de gravuri, acesta din urmă deschide, succesiv, către 1850, un magazin în piața Operei, o sucursală în Anglia, apoi devine corespondentul lui Knoedler, fost și el negustor de vopsele.

Dacă pictorii Salonului sînt bine apărați, nu se întîmplă același lucru și cu „refuzații" ale căror opere rămîn nevîndute și necunoscute. Pentru a putea trăi, Renoir pictează trandafiri pe farfurii, în contul negustorilor de porțelanuri din strada Hauteville.

NEGUSTORII DURAND-RUEL

Un singur negustoraș se oferă din cînd în cînd să le cumpere cîte o pînză. E vorba de un oarecare Jean-Marie Durand-Ruel un om cam bizar și care, după ce exploatase o papetărie în str. Saint Jacques, un magazin de materiale pentru pictori, în str. Petits-Champs, deschide în 1839, în str. Păcii, un magazin de tablouri a cărui activitate principală constă în a închiria „capodopere pentru o serată". În vremea aceea oamenii cei mai de vază, cu prilejul unei nunți sau a unui bal, nu ezitau să-și împodobească casa cu opere împrumutate de la galeriile Salonului.

Cu toată lipsa de înţelegere pentru Durand-Ruel, momentul pare favorabil. Sub imboldul lui Sommerard, Bürger şi Dumesnil se constată o sensibilă urcare a preţurilor. Începînd din 1850, vînzările publice redevin locul de întîlnire la modă.

În 1820, colecţia Vivant-Denon realizează 250 000 de franci. Numai o treime din colecţie se va revinde după douăzeci şi cinci de ani, cu suma de 300 000 de franci.

Presa se face ecoul acestor evenimente. Ziariştii, surprinşi, compară palatul Drouot cu o a doua Bursă şi obiectele de artă cu nişte „valori".

Comerţul de lux devine apanajul Parisului. La parterul clădirilor de pe Avenue de l'Opera, str. Italienilor, str. Richelieu faţadele magazinelor devin obiectul grijii „decoratorilor de vitrine", o nouă meserie.

Statisticile sînt grăitoare: în 1759 se puteau număra la Paris 500 de orfevri, 895 tîmplari, 967 pictori şi sculptori; o sută de ani mai tîrziu sînt recenzaţi peste 2 000 de orfevri, 2 300 de tîmplari şi peste 15 000 de pictori şi sculptori. Fondurile de comerţ ale măcelăriilor — semnul cel mai sigur de îmbogăţire al claselor mijlocii — ajung şi ele de la 300 la mai bine de 1 500. În 1860, pe malul drept al Senei, de la Tuileries la Operă, se-ntind tarabele a o sută de negustori de tablouri şi curiozităţi. Cincisprezece dintre aceştia sînt specializaţi în negoţul de tablouri moderne.

Apariţia lui Durand-Ruel pe piaţa artelor constituie o întorsătură în obiceiurile amatorilor. Cu el clientul încetează să mai fie rege, fiind obligat să-şi adapteze gustul la al negustorului său, să nu mai pretindă ca o pînză să fie migălită „sau finisată". El trebuie să-i dispreţuiască pe cei care afirmă că procurîndu-ţi pictura zisă impresionistă „dai banii de pomană".

Cea mai mare parte dintre pictorii lui Durand-Ruel, aceşti veşnic „refuzaţi", aceşti paria ai paletei, contînd mai puţin pe nişte preţuri ridicate cît mai ales pe un venit mediocru dar previzibil,

încurajează pe plan financiar întreprinderea acestui negustor.

Destăinuirile artiştilor din acea epocă ilustrează gradul în care apariţia acestuia era binevenită. „Am suferit destule înfrîngeri pînă acum, scrie Manet lui Fantin, la 26 august 1868. Ceea ce vreau astăzi e să cîştig ceva bani şi cum sînt convins, ca şi dumneata, că nu prea ai ce face în ţara asta stupidă, în mijlocul acestei populaţii de salariaţi ai guvernului, vreau să încerc să expun anul viitor la Londra".

Către 1865, la moartea fondatorului, Paul se află în fruntea unei slabe dar credincioase clientele; el exploatează sucursale la Londra, în Olanda, în Belgia şi în Germania. Mica prăvălie de altădată s-a transformat într-o „galerie". De azi înainte, pictori şi negustori vor fi legaţi unii de alţii atît la bine cît şi la rău, rezultat la care Academia sau negustorii trecutului n-au putut ajunge niciodată.[1]

În 1869, Durand-Ruel, după ce a fondat gazeta *Revue nationale de l'art et de la curiosité* destinată promovării şcolii moderne, scrie: „Un adevărat negustor de tablouri trebuie să fie totodată şi un amator luminat, gata să sacrifice la nevoie interesul său, preferînd să lupte împotriva speculanţilor decît să se alăture uneltirilor lor". Observator ager, el îi ascultă pe pictori, dar se fereşte, aşa cum făceau şi colegii săi din secolele trecute, să le dea „sfaturi" în domeniul estetic. Grijuliu să prezinte operele „mînjilor" săi, să-i „lanseze" şi să-i vîndă, fiind mereu pe pragul falimentului, nu încetează să încerce mereu alte metode. „Mi-am dat prea tîrziu seama că expoziţiile sînt favorabile pictorilor, cărora le stabilesc reputaţia, dar sînt dăunătoare vînzării. Se văd prea multe lucruri deodată, fiecare şovăie, fiecare trage cu urechea

[1] „Le Père Martin" fu singurul care, împreună cu Durand-Ruel, achiziţionează operele tinerilor pictori. În 1868, el făcu o învoială cu Pissarro, plătindu-i pînzele între 20 şi 40 de franci, în speranţa de a le revinde cu 60 sau 80 de franci.

la ce spune celălalt şi pînă la urmă cumpărarea este amînată pentru mai tîrziu. Afară de asta, în sălile mari, toate obiectele par mai mici şi, ca urmare, preţurile cerute pe tablouri par mai mari decît dacă le arăţi într-un local mic. De cîte ori n-am constatat chiar eu acest fapt cu prilejul achiziţiilor mele... Pe de altă parte, în comerţul nostru se pune mai mult preţ pe rarităţi decît pe merite, căci în ochii celor mai mulţi amatori raritatea dă preţ obiectelor celor mai neînsemnate, şi adesea misterului care le învăluie".

Presimţind posibilităţile oferite de o situaţie economică favorabilă, Durand-Ruel cumpără, în 1866, 70 de pînze de Théodore Rousseau cu suma de 36 000 franci (mai mult de 9 milioane) şi în 1867, cumpără pînze de Corot pentru 1000 de franci, şi de Millet pentru 1 327,60 franci. În 1868, ca să „reziste", este constrîns să achiziţioneze tablouri de Jules Breton şi Bouguereau pe care le poate revinde îndată cu un frumos beneficiu. În 1871, cifra sa de afaceri îi îngăduie să-şi restrîngă alegerea; astfel achiziţionează pînze de Manet pentru 51 000 de franci, de Pissarro pentru 5 900 de franci, de Renoir pentru 500 de franci, de Sisley pentru 5 350 de franci, de Degas pentru 8 945 de franci.

În 1882, cumpără de la pictorii din galeria sa o serie de capodopere pentru suma totală de 181 691,80 de franci. Jumătate din acestea alcătuiesc astăzi podoaba celor mai mari muzee din lume; valoarea lor reprezintă zeci de miliarde de franci vechi.

Atacat de critică, de presă, de membrii juriului, de Academie şi de către ceilalţi pictori, iar ei sînt o armată întreagă, Durand-Ruel este pe punctul de a fi înfrînt. În 1878, notează în memoriile sale: „Copleşit de pierderile considerabile pe care le-am suferit de trei ani încoace, mi-a fost peste putinţă să susţin lucrările prietenilor mei. Dacă aş fi făcut cea mai mică supralicitaţie, aş fi iritat şi mai mult publicul care se-nghesuia în săli scoţînd strigăte nesăbuite de fiecare dată cînd se prezenta unul dintre aceste nenorocite de tablouri.

Ca să pună vîrf acestei frenezii le-a venit ideea ca, în mai multe rînduri, să întoarcă cu fundul în sus unele din aceste pînze pe care nu-şi dăduseră măcar osteneala să le încadreze. Aşa se proceda pe atunci cînd voiai să dovedeşti că erau la fel de neînţeles într-un sens şi în celălalt."

În 1884, el datorează peste un milion de franci. Negustorii de tablouri la modă, coalizaţi, îl ameninţă că vor aduna la palatul Drouot toate tablourile impresioniste de pe piaţă. Autorii acestui plan speră să deprecieze pentru multă vreme enormul stoc al concurentului lor.

În 1892, un anonim ne face descrierea acestui om surprinzător: „Cînd îl vezi îmbrăcat cu o veşnică redingotă neagră, pe cap cu un joben de rigoare, l-ai putea lua drept un notar de provincie sau un avocat de periferie, punctual, metodic şi tacticos. Sub aspectul acesta de burghez teribil se ascunde omul cel mai fantezist din corporaţie (...). Dacă vreodată, ferească Dumnezeu, ar izbuti să-i convingă pe amatori de valoarea picturii impresioniste al cărei Saint Vincent de Paul acreditat este, l-aţi vedea chiar de a doua zi năpustindu-se cu o nouă ardoare în căutarea unei alte şcoli şi mai abracadabrante sau mai caraghioase, iar toate acestea le face fără voia lui, împins de nevoia de noutate care pare să fie independentă de voinţa sa".

Durand-Ruel rămîne şi astăzi modelul a ceea ce trebuie să fie un negustor de tablouri; împins de o perpetuă „nevoie de noutate", mereu gata să parieze azi pentru un artist ceea ce a cîştigat ieri.

Pînă la sfîrşitul vieţii va trebui să asigure „subzistenţa" pictorilor săi, luptînd atît împotriva „criticii" cît şi împotriva negustorilor clasici, care continuă să se bucure de stima celor mai mulţi amatori.

Curajos şi ager, el exploatează un filon neexplorat pînă atunci decît de cîţiva Englezi: Statele Unite.

Surprins de succesul expoziţiei organizate la New York în 1886, notează: „A avut un imens

succes de curiozitate și contrar celor petrecute la Paris, n-a pricinuit nici scandal, nici observații stupide, sau proteste. Presa a fost în unanimitate favorabilă și numeroase articole elogioase au apărut în ziarele din New York cît și în toate orașele mari ale Statelor Unite. Publicul și amatorii veneau, nu ca să rîdă, ci ca să-și de seama cum arată aceste faimoase tablouri care stîrniseră atîta vîlvă la Paris". Totuși piața este încă foarte nesigură. Către 1881, Boudin cere între 100 și 400 de franci pe pînze de dimensiuni mijlocii. Începînd cu prima sa expoziție individuală, își va vinde unele din tablourile mari pînă la 200 de franci bucata.

Raporturile cu Monet sînt mai anevoioase. După ce în 1881 acceptase o pensie de la Durand-Ruel, Monet se ceartă cu el și se asociază cu Boussod și Veladon al căror director Theo Van Gogh este fratele pictorului.

Către 1883, prețurile urcă, pînzele se vînd cu 500 și 600 de franci. După trei ani, Monet rupe legătura cu Boussod, reînnodînd-o cu Durand-Ruel, dar cu condiția să rămînă liber.

OBIECTUL „VALOARE"

Putem fixa cu precizie debutul marii curiozități între 1856 și 1858. Adică în vremea înfloririi societății burgheze.

Îndemnat de Nieuwekerque, superintendentul beleartelor, de Viollet-le-Duc, și de Mérimée, Napoleon al III-lea vrea să facă din Paris capitala mondială a curiozităților. Nieuwekerque îl informează zilnic pe Împărat. Chennevières ne povestește în *Amintirile* sale, că în anul 1852 cu prilejul vînzării la licitație a colecției mareșalului Soult, care cuprindea „un tablou despre care se știa de mai înainte că va fi disputat de marile puteri europene: Anglia (cel puțin de către unul dintre cei mai bogați amatori ai săi), Rusia, Spania, Franța — Împăratul a ținut morțiș să nu fie învins în această memorabilă încăierare. După ce Dl. Lacaze afirmă, fără urmă de șovăială, că, după părerea sa, maestrul

(Murillo) nu pictase nicicînd o mai frumoasă *Înălțare a Maicii Domnului*, Împăratul îi dă mînă liberă directorului general, deschizîndu-i un credit nelimitat. Cînd tabloul fu adjudecat la prețul fantastic, era să spun nesăbuit, de 615 000 de franci, sumă care nu se mai văzuse vreodată la nici o vînzare publică, dl. de Nieuwekerque, ridicîndu-se solemn în picioare, pronunță aceste cuvinte simple: „Domnilor, e pentru Luvru". Nu, niciodată în viața mea n-am auzit asemenea ropote de ovații: ai fi putut crede că este vorba de o victorie națională, și la drept vorbind era una!

La începutul celei de-a treia Republici, presa informează despre situația licitațiilor în aceeași măsură în care consacră coloane întregi fluctuațiilor bursiere. Un ziarist al revistei ART scrie: „Cert este, într-adevăr, că de cîțiva ani încoace nu există un mai bun plasament al banilor decît în achiziționarea operelor de artă. Va veni cu siguranță ziua cînd, în loc să cumpere o obligație a orașului Paris, bucătăresele vor prefera să meargă la palatul Drouot ca să cumpere un tablou al unui maestru. În ceea ce mă privește, cunosc un fecior de casă căruia i-a mers atît de bine, încît și-a părăsit serviciul deschizînd o prăvălie; la ora aceasta, este unul dintre cei mai bogați negustori ai noștri de antichități."

Aceiași oameni care aleargă la Drouot sau la Georges Petit își căptușesc pereții cu pînze de Hébert sau de Cabanel. În 1875 Bouguereau cere 30 000 de franci (aproape 90 000 de franci actuali) pentru o pînză de dimensiuni mijlocii. Supraîncărcat de comenzi, bombăne cînd Arnold vine să-l solicite: „De cîte ori mă duc să mă urinez pierd cinci franci"![1]

Cînd s-a vîndut atelierul lui Sellier, tablourile *Fierărie la Andelys* și un *Interior de alchimist*

[1] Pe cînd în 1885 găseai pînze de Cézanne și Manet pentru cîteva sute de franci, opere al căror curs oscilează azi între trei și patru milioane de franci, o compoziție importantă de Bouguereau s-a vîndut acum cîteva luni cu 1 600 de franci la palatul Galliera, acuzînd slăbirea actuală a școlii tradiționale din secolul al XIX-lea.

au atins sucesiv sumele de 7 200 și 4 000 de franci. Dacă aceste două pînze ar figura într-o listă de licitație pe anul 1970 n-ar atinge suma de 1 000 de franci bucata. Așa stînd lucrurile cine mai are curajul să facă pronosticuri?

În 1880 Salonul este un mare tîrg unde toată lumea vine să se aprovizioneze. Philippe Burty ne descrie „Ziua Salonului" cînd atmosfera este încărcată de electricitatea specifică sălilor de spectacol din zilele de „premieră". Vreo zece succese începeau să se profileze; lumea se aduna în fața tabloului și tînărul artist strîngea mîinile întinse. Negustorii americani treceau țepeni. Cursurile ajungeau să se stabilească și marile lovituri de bursă să se contureze. Tineri cu rozeta la butonieră, nepăsători, răspundeau cu glas tare: „Vă cumpăr *Atacul* cu 23 000. — Nu! 35 000 și cu împărțirea diferenței în plus. — 30 000 cu drept de reproducere. — Treceți pe la mine mîine după dejun. Ies călare la orele opt".

Amploarea tranzacțiilor încheiate la Salon între 1845 și 1890 n-a fost niciodată depășită. După informațiile lui Paul Lacroix, în anul 1845, dintre cele 2 029 de tablouri noi sau desene expuse, 700 portrete fuseseră cumpărate de particulari, 250 de pînze comandate de Ministrul de Interne, 150 destinate Versailles-ului, unor particulari sau unor negustori. În sfîrșit, cam o mie de lucrări le rămîneau autorilor, sau urmau să fie vîndute în Rusia, Germania, America sau Anglia, cu 10 și 12 franci bucata.

Documentele vamale din acea vreme dezvăluie că Marea Britanie a cumpărat numai ea 50 000 de tablouri franceze într-un an, cifră la care se adăugau operele vîndute în America și în alte țări.

Faptul că vînzările publice sînt urmărite de tot ceea ce Parisul numără ca amatori, trezește atenția lui Pissarro, care îi scrie lui Duret la 15 februarie 1874: „Nu mai aveți decît un hop de trecut; acela de-a ajunge să fiți cunoscut de către public și acceptat de toți negustorii și amatorii. Pentru aceasta nimic nu e mai indicat decît vînzările la

palatul Drouot și marea expoziție de la Palatul Industriei. Aveți acum un grup de amatori și colecționari pe care i-ați cîștigat de partea dvs. și care vă sprijină. Numele vă este cunoscut de artiști, de critici și de public. Dar trebuie să mai treceți încă un hop pentru a ajunge la faimă. Nu cîștigați nimic cu expozițiile societăților particulare, publicul nu vizitează astfel de expoziții; acolo nu vine decît același grup de artiști și amatori care vă cunosc."[1]

Pînă pe la 1898, situația artiștilor independenți este atît de șubredă încît, din lipsă de cumpărători, Gauguin și Lautrec se văd constrînși să-și pună la vînzare, în sala Drouot, un oarecare număr de pînze.

La rîndul lor Renoir, Sisley, Monet, Berthe Morisot se hotărăsc și ei să facă uz de acest mijloc. Prețurile arată puținul succes de care s-au bucurat aceste inițiative. Tablourile lui Renoir — zece la număr — se vîndură în medie cu 100 de franci; o pînză de-a lui Berthe Morisot obținu cel mai mare preț la licitație: 480 de franci. La sfîrșitul acestor vînzări care avură loc fără publicitate, într-o mică sală a palatului Drouot, Philippe Burty scrie în *La République française:* „Vînzarea tablourilor, a acuarelelor și a pastelurilor d-rei Berthe Morisot precum și a domnilor Monet, Renoir și Sisley — a învins reaua voință a unora care s-au manifestat printr-o ridicolă zarvă".

Aceste încercări dacă sînt sortite eșecului, au cel puțin meritul de a trezi atenția amatorilor, dintre care unii merg pînă acolo încît cumpără tablouri de Gauguin, de Lautrec și chiar de Cézanne (cu preț mic, într-adevăr!). Prețul mediu al pînzelor nu depășește cifra de 50 de franci.

Cum să putem vorbi despre cotă cînd Seurat n-a putut obține cîteva sute de franci pentru tabloul *Femei pozînd*, operă magistrală pe care un texan ar da astăzi peste 7 milioane de franci francezi?

[1] Citat de L. Venturi, *Les Archives de l'impressionnisme*, Paris, New York, Durand-Ruel, 1938.

La 17 februarie 1889, Seurat îi scrie lui Octave Maus: „În privința tabloului meu *Femei pozînd*, sînt tare încurcat pentru a-i fixa prețul. Am cheltuit cu el cîte șapte franci pe zi, timp de un an; așa că vezi bine unde ajung. Ca să fiu scurt, vă voi spune că personalitatea amatorului poate să-mi plătească diferența dintre prețul său și al meu".[1]

La 28 decembrie 1897, Signac scrie în Jurnalul său: „La Vollard (...) este expusă pînza *Femei pozînd* a lui Seurat pe care Gustave Kahn o cumpărase și care de cîțiva ani se tîrîie prin toate dughenile de vechituri. Din păcate, această pînză este prea mare ca s-o pot cumpăra! Se cer 800 de franci pe ea! dar nu știu unde aș putea-o plasa". Tabloul va fi cumpărat în 1898 pentru suma de 1 200 de franci.

Vollard ține o prăvălie al cărui interior pare că vrea să se ascundă în spatele unor geamuri colbăite. În vitrină tronează un tablou învechit sau o pînză care, pusă de-andoaselea, pare să tălmăcească disprețul proprietarului pentru oamenii de pe stradă. În 1894, Pissarro îi scrie lui Lucien: „Un tînăr pe care l-am cunoscut la John Lewis Brown și care mi-a fost călduros recomandat de către dl. Viau, a deschis o mică prăvălie în str. Laffitte. E vorba de Antoine Vollard. Nu are decît pînze de-ale tinerilor pictori. Găsești la el tablouri de Gauguin mai vechi și foarte frumoase, lucrări bune de Guillaumin, Sisley, Redon, Raffaëlli, De Groux. I-am vorbit de tine și de Georges. Cînd veți avea ceva trebuie să-i trimiteți lui. Cred că acest negustoraș va face treabă; îi plac lucrările din școala noastră sau cele care se apropie de ea prin talent. E foarte entuziast și își cunoaște meseria".

Vollard reprezintă un tip de negustor foarte diferit de Durand-Ruel. El are norocul să-și deschidă galeria la începutul secolului, cînd gustul pentru pictura modernă este deja la modă, mai ales în Statele Unite. Nu este omul contractelor (a semnat foarte puține) ci mai degrabă un om de

[1] O. Maus, *Trente années de lutte pour l'art (1884—1914)*, Bruxelles. *L'oiseau bleu*, 1926.

„stocuri" așa cum va fi și Paul Rosenberg mai tîrziu; bazîndu-se pe gustul său, nu caută să vîndă sau cel puțin arată că nu e grăbit să realizeze cîștiguri.

În timp ce Durand-Ruel dărîmă ultimele bastioane ale picturii „convenționale", Vollard deschide căile gustului contemporan, impunînd clientelei pictori noi ca Degas și Rouault.

Nu mai e vorba, ca la începutul epocii impresioniste, de a vinde cu orice preț. Metoda s-a vădit destul de proastă. Mai curînd trebuie să cîștigi încrederea achizitorilor destul de bogați și de fanatici ca să nu se descotorosească de achizițiile lor, fie din plictiseală, fie ca să realizeze, cu prima ocazie, un beneficiu.

O nouă generație de negustori, atrași de expresiile cele mai înaintate, sprijină speranțele tinere încă în fașă. Printre aceștia figurează Kahnweiler care, stabilit la Paris în 1906, îi angajează prin contracte pe Braque, Derain, Picasso, Juan Gris, Vlaminck, Miró, Léger. În ciuda greutăților celor patru ani de război crîncen, interesul amatorilor rămîne la fel de viu; dacă prin forța lucrurilor se produce un eveniment important, ei răspund „prezent". În 1918, cînd țara este în parte ocupată și Parisul sub focul artileriei germane, vînzarea atelierului Degas atrage, la galeria Georges Petit, toți amatorii. Alternînd cu explozia obuzelor tunurilor Bertha, loviturile ciocănelului punctează licitațiile care ating de pe acum 500 000 de franci.

După terminarea conflictului, pe liziera timpului nou se profilează una dintre figurile cele mai atrăgătoare și cele mai excepționale, aceea a lui Léonce Rosenberg, astăzi aproape uitat.

Pasionat încă din 1905 de arta contemporană, el devine, începînd din 1908, liderul tinerei școli cubiste, împărțind destinul acestei generații cu Kahnweiler. Dar acesta, supus german, este în mod provizoriu eliminat din competiție, prin domiciliul forțat în Elveția și prin punerea sub sechestru a bunurilor sale. Rosenberg rămîne deci, timp de cîțiva ani, singurul care a făcut contracte cu Léger, Lipchitz, Metzinger, Picasso, Survage. El este

probabil primul negustor care a încercat să asocieze o mare întreprindere financiară, *Lloyd's Bank*, la afacerile sale. Dar omul, la moartea sa, pentru că debutase prea devreme într-o lume încă bătrînă n-a izbutit decît să furnizeze unora dintre cei mai mari pictori ai secolului mijloacele materiale pentru înfrîngerea mizeriei și să-i învețe, prin exemplul său, pe unii negustori, ca Maeght, arta de a ridica acest negoț, odinioară dezgustător, la înălțimea unui fel de instituție oficială.

După războiul din 1914, negustorii de tablouri părăsesc Str. Laffitte. Galeriile care se încăpățînau să expună „zuavi" de-ai lui Meissonnier dispar. O parte din negustori emigrează către arondismentul al VIII-lea, iar ceilalți se instalează în Montparnasse, înainte de a se fixa în jurul străzii Seine.

Este vremea cînd Suzanne Valadon, încălțată cu papuci de tenis și cu palton de blană, ia mașina condusă de un șofer, și umblă din prăvălie în prăvălie propunînd pînze de Utrillo cu 500 de franci bucata.

Mica poveste din 1925 ia cu timpul un aer de legendă. În februarie, mort de frig, Modigliani propune unui misit să schimbe frumosul său palton de twed contra unor pînze ale sale; acesta acceptă iar a doua zi îl găsește beat mort, dîrdîind de frig, la tutungeria de la Rotondă: „Frumosul tău palton, l-am vîndut și l-am băut".

Evident ar trebui să vorbim de Paul Guillaume, de Jeanne Bucher, de Pierre Loeb, de Louis Carré sau de bietul Zborowsky care, după război, împărtășea nefericirea lui Modigliani și a lui Soutin, mergînd pînă acolo încît se lipsea de strictul necesar pentru a încerca să-i ajute pe cei doi sau trei pictori pentru care nutrea o mare admirație.

Piața s-a modificat profund după sfîrșitul celui de-al doilea război mondial. Din occidentală devine mondială. Nu numai muzeele de artă modernă se deschid aproape peste tot, dar și negoțul s-a dezvoltat considerabil în toate capitalele.

La Paris, la Londra, la New York, cartiere întregi sînt astăzi consacrate comerțului cu opere de artă. Marii negustori se specializează. În 1970, Charles Durand-Ruel, incapabil să satisfacă mulțimea de gusturi și tendințe, se devotează postimpresionismului, în timp ce Alexandru Iolas își dedică activitatea suprarealismului, Denise René cinetismului, Bertonati la Milano și Maborought la Londra tendințelor germano-vieneze. Unii se devotează unui singur pictor. Este cazul lui David pentru Bernard Buffet sau al lui Henriette Gomez pentru Balthus.

Pictorii de succes sînt atît de bogați încît resping semnarea oricărui contract. Negustori și pictori preferă, în locul acestor hîrtii, care la cea mai mică contestație devin niște simple petice, înțelegeri verbale bazate pe încredere și prietenie. Kahnweiler și Picasso ilustrează acest fel de raporturi.

Capitolul 18

COTA ÎN 1970

„Nu vom putea face trei leghe fără acest acompaniament barbar; cîmpiile, munții vor fi brăzdați de el; ne vom întîlni ca păsările, pe pajiștile cerului. A vedea nu mai înseamnă nimic. Trebuie să sosești pentru a pleca din nou. De la Bursa din Paris ne ducem la cea din Saint-Petersburg; afacerile vor reclama toată lumea, cînd nu va mai fi recoltă de cules cu forța brațelor, nici holde de păzit și de cultivat prin griji inteligente. Această sete de îmbogățire, care ne va da atît de puține bucurii, va preschimba universul într-o lume de misiți". Așa se exprima Eugène Delacroix în 1856.[1]

Dacă pictura nu mai face parte din lumea tăcerii, ea se vădește a fi din ce în ce mai mult lumea aurului; niciodată de la crearea marilor burse moderne cota unei valori n-a urcat într-un mod atît de uluitor ca pînzele lui Renoir, Sisley sau Vlaminck; însăși marea criză economică din 1929 a cruțat oarecum cotele capodoperelor artei moderne.

În fiecare lună, prețurile lui Cézanne, Renoir sau Utrillo sînt analizate cu gravitate în ziarele financiare și în revistele de artă. În fiecare zi, multe cotidiene consacră prima pagină unui eveniment mondial ilustrat printr-o mare vînzare publică. Pictorii în viață fac obiectul atenției generale: negustorii își dispută contractele, amatorii îi

[1] E. Delacroix, *Lettres*, 6 iunie, Paris, Quantin, 1878.

tămîiază, conservatorii îi venerează, guvernele îi decorează. De la negustorii cei mai mari, care le oferă munți de aur în schimbul unui contract pe doi ani, pînă la hangii care solicită: „Maestre, o mică schiță", toți îi atacă, fiecare în felul său.

Toată lumea pare că profită... Unii artiști trăiesc bine din produsul muncii lor, iar clienții se-mbogățesc, achiziționîndu-le operele.

Despre cutare colecționar sau negustor nu se mai spune: „Îi place pictura", ci mai degrabă: „Are fler" (gustului i s-a adăugat, sau mai bine zis i s-a substituit mirosul). A achiziționa pictură ține de domeniul vînătorii: „se gonește" prin galerii sau prin ateliere (cum vînătorii gonesc un cerb) în căutarea geniului. Adulmecăm lucrările cînd sînt încă proaspăt pictate — deci, în general, propuse la un preț pe care l-am putea numi „de fabrică" — pentru a „mirosi" pe cele care vor deveni valoroase. Asistăm la un fenomen surprinzător: amatorii împinși de patima speculațiilor dau un preț și apoi un suprapreț pe lucrări cărora nu le apreciază decît valoarea de vînzare, cumpărînd pînze cum s-ar cumpăra grîne la Montréal sau un teren „bine situat" lîngă cea mai tristă gară de triaj.

Aceste fenomene specifice epocii noastre nu rămîn fără consecințe pentru creatori care, avînd aerul că nu se interesează de astfel de probleme meschine, sînt totuși înspăimîntați la gîndul că „bursa" nu corespunde ideii pe care o au despre importanța lucrărilor lor. Artiștii care se abonează la *Argus de presse* pentru a putea urmări fluctuațiile cotei lor, nu o fac atît din goana pentru cîștig, cît mai degrabă din cauză că societatea în care trăiesc acordă o mare însemnătate prețului fiecărui obiect, confundînd valoarea cu „valoarea".

În pofida acestor fapte, de o sută de ori repetate, financiarul doritor să-și „îmbogățească" pereții cu ajutorul pînzelor unor maeștri, va încerca totuși o anumită teamă, căci obiectele de artă chiar dacă sînt capabile să ademenească prin frumusețea lor, îi apar, într-un fel, fără valoare. Pierderea cîtorva puncte la Bursă nu-l va îngrijora, în schimb

achiziționarea unei opere de artă la un preț mare riscă să-l indispună. Totuși, „amatorii" au încredere în acest capital „obiect", dovadă extraordinara expansiune a pieței actuale. Începînd din 1920 și mai ales din 1935, o parte din capitalul internațional este plasat în obiecte de artă și în special în tablouri contemporane.

Presa traduce această patimă în termeni de bursă. Se zice că un oarecare speculează pe arta „Op", că dl. X... „arbitrează" tablourile sale de Vlaminck contra unor tablouri de Dubuffet. Întorși din Statele Unite, specialiștii bine informați anunță o scădere la New York pentru X... sau Z... și preconizează cumpărarea masivă a cutărui tînăr pictor, datorită neașteptatului succes de la ultima sa expoziție de la „Modern Art".

Avertizați de experiențele adesea dureroase ale generațiilor trecute, de greșelile bunicilor care l-au preferat pe Bouguereau lui Cézanne, contemporanii noștri sînt ferm hotărîți să nu mai meargă pe aceleași căi. „Cumpărați noul Cézanne", se aude șoptindu-se la toate expozițiile.

Evident, să cumperi un nou Cézanne e un lucru bun; dar cum să faci ca să-l descoperi, căci privilegiul acesta nu-l au decît cîțiva; și ceea ce face alegerea dificilă este faptul că specialiștii incontestabili, care au gust și care redactează în mod desăvîrșit prefețele cataloagelor de expoziție, vorbesc toți aceeași limbă și cu toată sinceritatea. Ei sînt o mie la Paris, o mie la Londra, o mie la New York, fără să-i mai punem la socoteală pe cei din Basel, Zürich, Florența, Roma și din vreo cincisprezece alte orașe. Fiecare dintre ei este sigur de geniul pictorului „său". Cu toată identitatea termenilor întrebuințați de magazinele artistice și de revistele financiare care încearcă să asimileze obiectul de artă unei valori speculative (vorbind în mod curent de „cota" impresioniștilor, sau de „bursa" artelor), e ușor să identifici un obiect de artă cu o valoare de bursă; căci fluctuațiile unuia în raport cu cealaltă sînt fundamental diferite.

Lectura unui ziar financiar va dezvălui că prețurile practicate la 6 iunie pe diferite piețe străine sînt aproape identice. Un *Buchet de flori* de Vlaminck scos la licitație, dacă lucrul acesta ar fi posibil, în aceeași zi, la aceeași oră, pe piețe la fel de îndepărtate una de alta ca Hong-Hong, Londra sau Paris, ar provoca o serie de licitări marcînd diferențe considerabile după orașele și circumstanțele în care pînza ar fi prezentată.

Misiunea celor care au sarcina să fixeze valoarea unui obiect de artă este grea. Un „expert" consultat în această privință va da un răspuns evaziv, înțelepciunea constînd în a prevedea două prețuri sau mai precis o „furcă" de prețuri care să oscileze într-o cifră zisă „rezonabilă" și un preț „ridicat" rezultat al unor împrejurări excepționale.

În stabilirea prețului „rezonabil" se va ține seama de diferitele adjudecări pronunțate în cele șase sau douăsprezece luni trecute, pentru operele aceluiași artist, de dimensiuni practic egale, reprezentînd subiecte aproape identice. Calculul depinde de asemenea de data lucrării, de „epocă" (opere de Vlaminck sau Derain „fov" prețuiesc de șase pînă la opt ori mai mult decît o pînză pictată cincisprezece ani mai tîrziu sau cinci ani mai devreme".

Stabilirea acestei cote ar fi relativ ușoară dacă n-ar interveni noțiunea de pedigree. În societatea contemporană unde speculația materială este adesea mai importantă decît desfătarea artistică, clientul este mult mai sensibil la proveniența obiectului decît la calitatea sa. De aceea rezultatul licitațiilor depinde adesea de circumstanțe.

În legătură cu aceasta vînzările la licitație sînt edificatoare. Ele sînt de două feluri: cea așa-zisă „compusă" grupează de la 80 pînă la 120 tablouri sau sculpturi aparținînd cîteodată unui număr de 30 sau 50 clienți diferiți. Oamenii de profesie știu din experiență cît de delicată este realizarea acestor vînzări: cumpărătorii au suspiciuni față de lucrările puse în vînzare de către un proprietar doritor să se descotorosească astfel de piesele de calitate dubioasă în speranța obținerii unui preț cît

mai ridicat. Achizitorul bănuitor își împinge înainte cu multă prudență pionul său.

Rezultatele obținute din aceste vînzări ale căror succese sînt nesigure, îngăduie fixarea bazelor unei *cote mijlocii*.

Totul se schimbă însă, dacă-i vorba de un ansamblu adunat de un mare colecționar, adică de un om al cărui gust este considerat incontestabil, cum a fost cazul, înainte de războiul din 1914, cu celebra colecție Doucet și, în ultima vreme, cu ansamblul de tablouri moderne adunate o viață întreagă de doctorul Roudinesco. Însăși absența motivelor „rezonabile" care i-au îndemnat pe acești amatori să realizeze în două ceasuri ceea ce au strîns o viață, fascinează lumea curiozităților. Acest fapt adaugă o notă picantă la fiecare perlă a colecției.

Anunțul unei asemenea vînzări produce în lumea măruntă a celor pe care Balzac îi numea „bricabracomani" efectul unei bombe al cărei rezultat îl simțeau mai ales oamenii de profesie. Din Alaska și pînă-n Piémont peste casa însărcinată cu vînzarea, plouă cu cererile de cataloage și evaluări. Fiecare încearcă să-și fixeze un preț, convins de mai înainte că cifrele „rezonabile" indicate de către evaluator vor fi în orice caz depășite într-o proporție care merge uneori de la dublu la încincit.

Cu o oră înaintea începutului „strigărilor" ordinele de cumpărare țîșnesc din „telex"; evaluările bazate la început pe prețul mijlociu fixat mai înainte nu mai au nici o legătură cu ultimele previziuni. După două ore, realitatea va depăși toate speranțele vînzătorului.

După ultima lovitură de ciocănel, prețurile obținute, care, cu trei săptămîni în urmă, ar fi fost considerate exorbitante sînt pe loc adoptate de către toți negustorii lumii; prețul excepțional devenind atunci baza unei noi cote.

„Cota în forma sa actuală este un subprodus al mișcării romantice și al societății capitaliste. Rațiunea existenței sale se justifică din momentul cînd pictorii refuză să lucreze opere de comandă,

cînd li se recunoaște dreptul de autor, cînd au posibilitatea să scoată din arsenalul judiciar un material de represiune contra falsificatorilor, cînd acceptă să-și încredințeze lucrările lor unor negustori pricepuți și cinstiți.

Din clipa aceasta, psihologia și scopurile amatorului sînt și ele modificate.

Astăzi, dacă strănepotul superintendentului Fouquet vrea să achiziționeze lucrări de Picasso, Chagall, Magritte sau Francis Bacon, el va lua legătură cu negustorul care deține contractul. Acesta din urmă va arăta clientului un număr oarecare de pînze. Prețul cerut nu va mai fi atît în funcțiune de cota, așa cum a fost definită mai sus, ci va depinde mai degrabă de metodele de vînzare ale fiecărui negustor. Puterea lor financiară, stocul, prevederile asupra viitorului, bogăția artistului le îngăduie să acționeze liber. Indiferenți la prețurile practicate la vînzările publice, își aplică baremul propriu. Unii dintre ei ca de pildă cutare negustor specializat în școala suprarealistă, nu ezită să ceară pentru o lucrare cu cinci sau șase ori mai mult decît prețul practicat la vînzarea publică pentru o pînză de aceeași dimensiune și de aceeași calitate. Dacă reușește să-și mențină prețurile, își va valorifica stocul, va pune în evidență pe piața financiară opera artistului.

Raporturile dintre amator și artist sînt uneori foarte delicate, cînd acesta din urmă este lipsit de serviciile unui negustor. Dacă lucrările pictorului sînt de obicei negociate prin bună înțelegere sau la vînzări publice, calcularea prețului va fi mult mai ușoară. Dacă nu, e nevoie de o tranzacție adesea stînjenitoare cînd intervin factori umani; sărăcia pictorului, nevoile sale, generozitatea amatorului; prețul unei pînze de 20 franci aparținînd unui artist necunoscut și lipsit de pretenții va oscila după circumstanțe între 1 000 și 3 000 de franci.

URCAREA PREȚURILOR

Evoluția cotei tablourilor moderne de vreo cincizeci de ani încoace indică o creștere constantă care, începînd cu criza din 1929—1930 tinde să se desăvîrșească. Urcare uniformă care poate fi reprezentată nu sub forma unui deal prezentînd „în secțiune un unghi ci mai degrabă sub forma unei piramide în trepte: fiecare vînzare mare alcătuind o nouă platformă de plecare. Urcarea, care e aproape imperceptibilă pînă la războiul din 1940, devine mai sensibilă începînd din 1943, pentru a deveni evidentă începînd din 1949. De la această epocă martorii sau actorii marilor vînzări publice constată că fiecare dintre ele ia înfățișarea unui adevărat „eveniment".

La vînzarea Schloss[1], apoi la vînzarea Katz[2], „recordurile lumii" sînt bătute: o operă de Rembrandt depășește 120 000 de franci (ea valorează astăzi de douăzeci și cinci de ori mai mult). În timpul vînzării Cognacq-Jay, o „natură moartă" de Cézanne este, spre surpriza întregii lumi, urcată apoi cumpărată de d-na Walter cu suma de 33 milioane de franci vechi[3], preț care asigură astfel o cotă nouă, nu numai pentru opera pictorului din Aix, ci pentru tot grupul școlii impresioniste.

Cîțiva ani mai tîrziu, la vînzarea Biddle, spectatorii asistă la competiția care-i pune față-n față pe Goulandris și Yiarchos. În cele din urmă, primul biruie luînd, în schimbul sumei de un milion patruzeci de mii de franci, *Patru mere* de Gauguin.

Acest preț considerat pe atunci uluitor se datorează, spun unii, unei lupte de prestigiu iscată între doi amatori greci. În realitate marca pur și simplu o nouă etapă în urcarea prețurilor.

Din an în an, licitațiile sînt mai puternice. Un american oferă peste 3 milioane de franci pentru *Omul cu vestă roșie* de Cézanne; Muzeul Metropolitan din New York achiziționează cu două milioane de dolari un tablou de Rembrandt[1]. La Paris, acum cîteva săptămîni, un amator urcă la peste un milion de franci un manuscris gotic. Aceste culmi care depășesc orice închipuire încurajează amatorii și profesioniștii să-și asume mai multe riscuri. Cei mai optimiști spun că dacă nu se ivește o criză politică sau socială la scară mondială, este exclus ca piața operelor de artă să se prăbușească; acest lucru se datorează creșterii permanente a numărului colecționarilor și a politicii inflaționiste din societatea capitalistă.

Acțiunile desfășurate în ultima vreme în jurul colecției Gertrude Stein ilustrează aceste fenomene acute care tîrăsc după ele creșterea cotei. Această colecție, prețuită în 1967 la aproximativ 2 milioane de dolari, ațîță atît de mult pofta a cinci negustori americani, încît, chemați să facă oferte, ei propun mai întîi 3 milioane, apoi 4 milioane, apoi 5 milioane de dolari. Se spune chiar că o galerie londoneză a oferit 6 milioane de dolari. În cele din urmă *Museum of Modern Art* din New York e acela care va păstra, și cu ce preț! colecția.

Obiectul de artă este pe punctul de-a cucerii în ochii societății capitaliste adevăratele sale titluri de noblețe. Această noțiune de valoare este atît de reală încît financiarii de meserie, după ce în prealabil încredințează specialiștilor sarcina alegerii, pun în mișcare puternice mijloace pentru achiziționarea unor tablouri pe care poate că nu le vor vedea niciodată. Ei speră ca în cei doi ani următori să revîndă totul cu un beneficiu substanțial.

Dacă asemenea întreprinderi își găsesc justificare pe planul moralei comerciale, oare lucrurile se petrec la fel și pe planul moral al artei?

Cine va putea contesta, într-adevăr, că astfel de procedee nu tind să reducă arta la valoarea sa comercială? Și căror mobile se supun unii pictori care, avînd aerul că se distrează, devin complicii unor astfel de procedee? Cine va putea să

[1] 1949.
[2] 1950—1951.
[3] 1951—1952.

[1] Este vorba de *Aristotel contemplînd bustul lui Homer.*

dea în vileag adevăratele raţiuni care îl împing pe cutare avocat newyorkez să înghesuiască în cele trei triste şi mici încăperi ale apartamentului său de pe Park Avenue, ba chiar şi-n dulapul de haine, patru sute de capodopere de Bonnard, Sutin sau Klee?

Stivuite cu faţa la perete, fără de rame (ar lua prea mult loc), aceste pînze par să pîndească ceasul în care vreun infarct, aducînd moartea paznicului, să le elibereze din temniţă.

CONCLUZII

CONCLUZII

Dacă pictorii s-au străduit neîncetat să fie admiși în cercuri în care nu se simțeau la largul lor, o fac dintr-o necesitate vitală și adesea cu părere de rău; și dacă, mai mult ca oricine, au simțit nedreptatea sau ciudățenia condiției lor, faptul se datorește unei sensibilități specifice artiștilor. Pliniu, Vasari, Dufresnoy, Dezallier, d'Argenville și mulți alții, nevrînd să admită că constrîngerile sociale îi obligau adesea pe artiști să se singularizeze, ni-i înfățișează ca pe niște „nesociabili". Ei îi învinuesc de patima beției — dar alcoolul rămînea unul din puținele mijloace de evadare ale muncitorilor — de invertire, dar acest viciu îl aveau în egală măsură mulți dintre contemporanii lor. Voind să demonstreze că sînt niște „desfrînați" dau la o parte cuverturile paturilor pentru a ne permite să-i surprindem pe tinerii pictori culcați lîngă nevasta patronului; dar lucrul acesta se petrecea și cu poeții, scriitorii sau toată gloata măruntă a nevoiașilor care, neputînd să-i înduioșeze pe cei bogați, își încercau farmecele pe lîngă nevestele acestora. Dezallier d'Argenville ne povestește că Brouwer, complet lipsit de mijloace, a găsit casă și masă la un ceasornicar a cărui nevastă era, se zice, tare frumoasă. Gazda, care practica și meseria de negustor de lucruri de ocazie, s-a

învoit să vîndă lucrările musafirului cu condiția ca acesta s-o inițieze în tainele meseriei sale. Povestitorul mai spune că legătura dintre ei a fost atît de strînsă încît nu s-au despărțit niciodată.

O astfel de situație, în vremea cînd artiștii erau total lipsiți de orice sentiment de securitate materială nu surprinde pe nimeni. Crizele financiare, mai localizate decît în zilele noastre, erau în schimb mai violente. Lovind o provincie, cîteodată chiar un oraș, ele erau repede urmate de un cortegiu de epidemii și foamete. Salvatore Rosa scrie la 30 octombrie 1689: „Toată averea mea consta în cîțiva gologani pe care i-am băgat în lîneturi. Dar acest gen de comerț, din cauza amenințării războiului, este complet la pămînt, așa că nu mai pot cîștiga nimic. Este însă adevărat că am tablouri pentru suma de un milion de scuzi dar unele dintre ele se vînd foarte greu. Cît despre comisionarii care fac acest lucru, se împlinește un an de cînd nici unul nu mi s-a adresat dar dacă războiul va izbucni cred că voi ajunge să-mi plantez în grădină penelurile mele".[1]

Cu cîteva excepții, pictorii n-au nici măcar satisfacția executării după bunul plac a subiectelor care se potrivesc cel mai bine cu inspirația lor. În Franța, Marigny este printre primii care recunoaște protejaților săi dreptul de a se lăsa purtați de aripile fanteziei. Cu prilejul decorării micilor apartamente ale lui Ludovic al XV-lea, el i-a ordonat în mai multe rînduri lui Cochin să nu impună subiecte lui Fragonard și lui Huet: „Știu cît de supărătoare sînt aceste piedici pentru un artist și cît de mult dăunează executării lucrării sale".

Pînă la Revoluție, respectul „marelui gen" va constrînge pe cei mai buni artiști să-și pună frîu

[1] Scrisoarea lui Salvatore Rosa către Jean-Baptiste Ricciardi în J. Jay, *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture*, Paris. 1817, p. 422.

imaginației. Natura este ca și îmblînzită. Puțini sînt acei care îndrăznesc să-și instaleze șevaletul în fața modelului; cei mai cutezători iau însemnări pe viu pe care le integrează apoi, asemenea unor flori uscate, într-o compoziție convențională.

Joachim von Sandrart, care a avut prilejul să-l întîlnească pe Poussin la Roma între anii 1628 și 1635, povestește că înainte de a se apuca de pictarea unei scene biblice, artistul își studia cu grijă subiectul, apoi arunca pe hîrtie două sau trei schițe de ordonanțare generală după care „lua o planșă împărțită în pătrățele, potrivită proiectului său, și aranja pe ea mici figurine goale, de ceară, în atitudinile necesare exprimării acțiunii de ansamblu. După aceea, pentru a reda veșmintele, învelea figurinele cu hîrtie udă sau cu o stofă fină, apoi cosea această îmbrăcăminte cu ajutorul unor fire care îngăduiau să așeze figurinele la o distanță potrivită deasupra orizontului".[1]

Dimensiunile lucrărilor au fost și ele multă vreme subordonate pretențiilor amatorilor sau în funcție de progresele arhitecturale sau decorative. Înlocuirea cercevelelor cu ferestre — lumina zilei năpădește în camere — și creșterea prețului tapiseriilor dau naștere, la sfîrșitul secolului al XV-lea, picturii murale. După o sută cincizeci de ani, perfecționările aduse fabricației sticlei au drept corolar scăderea suprafețelor pictate; la fel, mai tîrziu, în epoca Regenței, uluitoarea dezvoltare a industriei oglinzilor va da lovitura de grație picturii istorice, favorizînd astfel pictura intimistă. Marilor „tablouri" care ocupau panouri întregi, li se preferă acum pînze de dimensiuni mici.

În capitolele precedente, ni s-a întîmplat adesea să vorbim despre „frumos", despre „marele gen", despre „marele gust". A avea un gust ales condiție esențială pentru deținerea titlului de amator, consta îndeosebi în a nu admira decît frumosul, a respecta marele gen, și a nu te îndepărta

[1] N. Poussin, *op. cit.*

niciodată de la drumul trasat de Apelle, Phidias, Rafael și Lebrun[1].

Pe vremea aceea, a fi amator era la fel ca a fi ofițer, preot sau scriitor; era o vocație, o profesie.

Fiecare oraș din Occident își avea societățile sale de *anticari*, alcătuite din oameni rafinați care nu admiteau în cenaclul lor decît pe cei care nutreau aceeași pasiune pentru operele de artă.

Locuințele acestora, transformate în galerii de artă, nu erau accesibile decît curioșilor de bun gust. Unele, tot atît de bogate ca și muzeele noastre, au salvat patrimoniul artistic al Occidentului. În jurul anilor 1715, numai colecțiile lui Borghese și Livio cuprindeau, fiecare, aproape două mii de tablouri printre care se numărau zeci de pînze de Correggio, Veronese, Rafael, Tițian sau Rubens.

Nu era nevoie să fii „de viță nobilă" ca să pretinzi că ai cel mai bun gust. De la Mariette și pînă la Crozat, unii sînt mici burghezi, iar alții personalități care aspiră să conducă artele. La începutul secolului al XVIII-lea, cei de la Versailles turbează văzîndu-i pe negustorii din hale invadînd Salonul, dîndu-și părerea și interesîndu-se de prețul pînzelor. Lumea rîde de o oarecare M-me Anne, văduva unui grataragiu instalată în str. *Arbre-Sec* care își comandă un superb monument funerar de marmoră unde, sub sfînta Anna învățînd Fecioara să citească figura un cartuș reprezentînd porumbei și pui de găină, simbolul profesiunii defunctului îmbogățit prin vînzarea de păsări.

Mai tîrziu, Flaubert, Delacroix, Balzac, Degas nu s-au dovedit nici ei a fi mai indulgenți decît Diderot față de pretențiile claselor mijlocii de a aprecia operele de artă; este adevărat că educația artis-

[1] La sfîrșitul secolului al XVII-lea, de Piles spune că, în afară de ceea ce este clasic „restul nu-i decît barbarie (...), tot ce nu ține de gustul antic se cheamă manieră barbară (...) sau manieră gotică care nu se supune nici unei reguli, ci unui capriciu josnic care n-are nimic nobil". El crede de asemenea că „Lucas din Leyda" (...) și elevii săi au infectat mai toată Europa cu desenele lor de tapiserie, numite de ignoranți „tapiserii antice", iar Albrecht Dürer, acest faimos german (...) a avut ca și ei nefericirea să se lase influențat de această infectă manieră.

tică a burgheziei s-a făcut destul de încet. Delacroix notează în 1877 în Jurnalul său: „Cînd cinez la Thiers, nu știu cum să vorbesc cu persoanele întîlnite acolo, și nici ele cu mine". La fel, Pissarro, descurajat, scrie: „Vezi bine cît de abrutizată este adevărata burghezie... n-are noțiunea frumosului, iar aprecierile ei sînt total eronate. Cînd trebuie să admire, strigă sau protestează! În fața searbedelor picturi galante leșină de admirație sau sare-n sus de bucurie. Tot ceea ce admiră ea de cincizeci de ani încoace este sortit uitării, se demodează, devine ridicol. Ești obligat s-o ghiontești și să-i strigi în gura mare: iată-l pe Delacroix! iată-l pe Berlioz! iată-l pe Ingres!"

Dar n-ar fi fost oare mai drept să recunoaștem că dacă, timp de secole, acești oameni s-au înșelat adesea, acest lucru se datorește faptului că reduși fiind la contemplarea culorii cerului, a fațadelor edificiilor și a interiorului bisericilor, nu li s-a dat posibilitatea, distrăgîndu-li-se privirile, să-și dezvolte sensibilitatea.

Omul secolului al XIX-lea, lovit de miopie în fața picturii impresioniste, are mii de scuze. Din artă el nu cunoaște decît expresia ei clasică; dar începînd din 1875, străzile orașelor sînt pline de afișe, expozițiile se înmulțesc iar ochiul său, înregistrînd mai multe imagini, se adaptează mai ușor.

Deja Zola constată progresele ivite în comportarea publicului: „Nu înțelege încă, dar nu mai rîde. M-am distrat, duminica trecută, studiind fizionomia persoanelor care se opreau în fața pînzelor lui Edouard Manet (...). Am văzut acolo oameni care veneau cu vădita intenție de-a se mai înveseli puțin. Rămîneau cu ochii țintiți, cu gura căscată, descumpăniți, neputînd schița nici cel mai mic zîmbet. Ochii se obișnuiseră fără ca ei să-și fi dat seama (...). Cînd citesc numele lui Manet, le vine să pufnească-n rîs. Dar pînzele acestuia stau în fața lor clare, luminoase, privindu-i parcă cu dispreț și mîndrie. Iar ei pleacă prost dispuși, neștiind ce să mai creadă".

În timp ce, în secolele trecute, amatorii pretindeau că plăcerea operelor de artă nu putea fi rezervată decît unei elite, în zilele noastre arta este trăsătura de unire dintre păturile sociale cele mai diverse; în Occident sînt recenzate cu sutele saloanele „Medicilor prieteni ai artei", ale „Tinerilor Ingineri", ale „Poliției", ale „Poștașilor", ale „Piloților de cursă lungă".

Astăzi, tendințele sînt adesea atît de contradictorii și de efemere încît cei care s-ar mîndri cu un gust desăvîrșit, ca și cei care ar avea pretenția că sînt tobă de cunoștințe universale, riscă să nu fie luați în serios. S-au dus vremurile cînd de Piles inventaria „trei gusturi fundamentale: naturalul, care izvorăște din închipuirea noastră, artificialul, care vine din studiul maeștrilor noștri și gustul pentru natură care vine din influența ideilor practicate într-o țară". Timp de douăzeci și cinci de secole, doar frumosul a rămas vrednic de stimă, fapt care n-a împiedicat pe nimeni ca încă din Antichitate să încerce să-i precizeze canoanele.

Din clipa în care Baudelaire a ridicat în slăvi modernitatea, acest frumos a devenit brusc o himeră care trebuie doborîtă, calificativul de frumos atribuit unei opere de artă provocînd în general suspiciune. În urmă cu cîteva luni o femeie de un real talent, prezentînd cîteva din lucrările proprii proprietarului unei galerii specializat în opere de avangardă, acesta îi răspunde că dacă într-adevăr simte o vie admirație pentru picturile ei, înțelege totuși să aibă o rezervă. Impresia de frumos care emana din opera artistei, în stare, zicea el, să tulbure amatorii contemporani îl jena. Apoi, dîndu-se cîțiva pași înapoi, a clătinat din cap în semn de admirație încheind oarecum deziluzionat: „Da, într-adevăr, sînt prea frumoase".

În pofida atîtor contradicții și de cînd „curiozitatea" stăpînește lumea, nicicînd n-au existat atîția amatori și creatori. Dar în loc de a alcătui, cum a fost cazul epocilor clasice, o lume dacă nu unită, cel puțin atașată în căutarea frumosului

ideal, universul artelor tinde din ce în ce mai mult să se tribalizeze. Fiecare maestru domnește în „casa" sa care e alcătuită din negustorul său, din lingușitorii și din amatorii săi. De la artist la colecționar fiecare caută să se sublimeze prin opera de artă. Pictorul își semnează pînza, marele amator sau administratorul muzeului, alegînd-o, îi conferă un „drept de cetate" și îi dă preț. Un desen de Dürer altădată agățat în cabinetul Mariei de Ungaria, un Rubens cumpărat de Peiresc sau Mazarin, un desen de Guerchin provenind din colecția Mariette, un Fragonard achiziționat de abatele Saint-Non, apoi, după două secole, de către David Weil, un Braque ales de Doucet, un Picasso comandat de Douglas Cooper, capătă o strălucire aparte, care se adaugă la valoarea lor artistică.

Pentru a încheia lucrarea de față am fi dorit să aducem, așa cum au făcut-o și mulți alții, contribuția noastră personală sub forma unui capitol intitulat de exemplu: „Sfaturi utile pentru cei ce se dedică picturii". Dar acest proiect nefiind unul dintre cele mai simple, ne-am hotărît să cedăm condeiul lui Dufresnoy care, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea avea pretenția să dezvăluie mijloacele necesare realizării unei bune picturi.

Pictura nu se prea împacă cu beția și cu mîncările suculente. În vremea cînd Protogene lucra la *Ialifus*, cel mai frumos dintre tablourile sale, el se hrănea cu legume fierte în puțină apă, care-i serveau drept hrană și băutură, fiindu-i frică să nu-și sufoce imaginația prin dulceața cărnii.

Cît timp a durat lucrarea *Judecății universale*, Michelangelo nu s-a hrănit decît cu pîine și vin.

„Pictorului îi stă bine să fie celibatar. Căci căsătoria ne sustrage de la muncă, naște procese și ne pune în spinare mii de griji domestice, tot atîția spini în calea pictorului, împiedecîndu-l să producă operele perfecte de care ar fi capabil."

Dar autorul se contrazice cînd trage concluzia asupra acestui punct:

„Dacă actul căsătoriei este un leac împotriva senzualității, este de două ori un remediu pentru pictori care sînt tentați să păcătuiască mai des decît alții, din cauza nevoii imperioase de a vedea naturalul."

CALITĂȚILE

„În realitate, puțini sînt acei care să aibă calitățile cerute... E adevărat că ceea ce degradează pictura, făcînd-o să coboare pînă la josnicia meseriilor celor mai de disprețuit, este marele număr de pictori care n-au nici duh nici talent și uneori chiar nici simț comun. Originea acestui mare rău izvorăște din admiterea în școlile de pictură a tot felul de copii, fără alegere, fără să fie examinați și fără să fie supravegheați un timp pentru a putea constata dacă au fost destinați acestei arte frumoase de firea și talentul necesar, ori mai curînd de o înclinație nesăbuită, sau de avariția părinților lor, care-i împing spre pictură ca spre o meserie pe care o cred, poate, ceva mai bănoasă decît altele."

Pentru a fi demn de numele de pictor trebuie să ai următoarele calități:

„Minte sănătoasă.

Fire docilă, pentru a profita de învățăminte și pentru a accepta fără aroganță sfatul oamenilor luminați.

Inimă nobilă, pentru a pune pe primul plan gloria și renumele și nu bogățiile.

Simțul sublimului, pentru a creea repede, pentru a emite idei frumoase și pentru a trata subiectele în mod superior care să vădească finețe, delicatețe și lucru de valoare.

Pasiune pentru atingerea măcar a unui oarecare grad de perfecțiune, fără să se plictisească de studiile pe care le cere pictura.

Sănătate, pentru a rezista la efortul spiritual pe care-l necesită studiul.

Tinerețe, pentru că pictura cere multă experiență și practică.

ideal, universul artelor tinde din ce în ce mai mult să se tribalizeze. Fiecare maestru domnește în „casa" sa care e alcătuită din negustorul său, din lingușitorii și din amatorii săi. De la artist la colecționar fiecare caută să se sublimeze prin opera de artă. Pictorul își semnează pînza, marele amator sau administratorul muzeului, alegînd-o, îi conferă un „drept de cetate" și îi dă preț. Un desen de Dürer altădată agățat în cabinetul Mariei de Ungaria, un Rubens cumpărat de Peiresc sau Mazarin, un desen de Guerchin provenind din colecția Mariette, un Fragonard achiziționat de abatele Saint-Non, apoi, după două secole, de către David Weil, un Braque ales de Doucet, un Picasso comandat de Douglas Cooper, capătă o strălucire aparte, care se adaugă la valoarea lor artistică.

Pentru a încheia lucrarea de față am fi dorit să aducem, așa cum au făcut-o și mulți alții, contribuția noastră personală sub forma unui capitol intitulat de exemplu: „Sfaturi utile pentru cei ce se dedică picturii". Dar acest proiect nefiind unul dintre cele mai simple, ne-am hotărît să cedăm condeiul lui Dufresnoy care, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea avea pretenția să dezvăluie mijloacele necesare realizării unei bune picturi.

Pictura nu se prea împacă cu beția și cu mîncările suculente. În vremea cînd Protogene lucra la *Ialifus*, cel mai frumos dintre tablourile sale, el se hrănea cu legume fierte în puțină apă, care-i serveau drept hrană și băutură, fiindu-i frică să nu-și sufoce imaginația prin dulceața cărnii.

Cît timp a durat lucrarea *Judecății universale*, Michelangelo nu s-a hrănit decît cu pîine și vin.

„Pictorului îi stă bine să fie celibatar. Căci căsătoria ne sustrage de la muncă, naște procese și ne pune în spinare mii de griji domestice, tot atîția spini în calea pictorului, împiedecîndu-l să producă operele perfecte de care ar fi capabil."

Dar autorul se contrazice cînd trage concluzia asupra acestui punct:

„Dacă actul căsătoriei este un leac împotriva senzualității, este de două ori un remediu pentru pictori care sînt tentați să păcătuiască mai des decît alții, din cauza nevoii imperioase de a vedea naturalul."

CALITĂȚILE

„În realitate, puțini sînt acei care să aibă calitățile cerute. . . E adevărat că ceea ce degradează pictura, făcînd-o să coboare pînă la josnicia meseriilor celor mai de disprețuit, este marele număr de pictori care n-au nici duh nici talent și uneori chiar nici simț comun. Originea acestui mare rău izvorăște din admiterea în școlile de pictură a tot felul de copii, fără alegere, fără să fie examinați și fără să fie supravegheați un timp pentru a putea constata dacă au fost destinați acestei arte frumoase de firea și talentul necesar, ori mai curînd de o înclinație nesăbuită, sau de avariția părinților lor, care-i împing spre pictură ca spre o meserie pe care o cred, poate, ceva mai bănoasă decît altele."

Pentru a fi demn de numele de pictor trebuie să ai următoarele calități:

„Minte sănătoasă.

Fire docilă, pentru a profita de învățăminte și pentru a accepta fără aroganță sfatul oamenilor luminați.

Inimă nobilă, pentru a pune pe primul plan gloria și renumele și nu bogățiile.

Simțul sublimului, pentru a creea repede, pentru a emite idei frumoase și pentru a trata subiectele în mod superior care să vădească finețe, delicatețe și lucru de valoare.

Pasiune pentru atingerea măcar a unui oarecare grad de perfecțiune, fără să se plictisească de studiile pe care le cere pictura.

Sănătate, pentru a rezista la efortul spiritual pe care-l necesită studiul.

Tinerețe, pentru că pictura cere multă experiență și practică.

Frumusețe, pentru că tablourile se pictează întotdeauna sub formă de tablouri și pentru că naturii îi place să producă ceea ce i se aseamănă.
O bună stare materială, pentru a avea timp de studiu și a lucra în liniște, fără să fie tulburat de imaginea înfiorătoare și teribilă a sărăciei.
Muncă, pentru că teoria nu face doi bani fără practică.
Dragostea pentru arta sa. Nu suferim niciodată în munca pe care o iubim, iar dacă se întîmplă să suferim, ne complacem în această suferință.
Să fie sub îndrumarea unui maestru savant, pentru că totul depinde de începuturi și pentru că de obicei, ne însușim felul de a lucra al maestrului și ne formăm gustul după al lui."

Dacă soarta tinerilor pictori, contemporanii noștri, este fundamental diferită de aceea pe care au avut-o odinioară înaintașii lor, dacă tonul lui Dufrensnoy ni se pare astăzi cam demodat, în schimb, sfaturile sale, ar fi putut fi date două secole mai tîrziu dacă nu de Yves Klein sau Rauschenberg, cel puțin de Gustave Moreau sau Matisse.

Artiștii secolului al XX-lea și-au regăsit locul pe care-l dețineau odată în cetățile grecești. Geniul, talentul, dibăcia chiar, sînt universal recunoscute; rareori în Occident, afară de epoca Renașterii, oamenii și-au putut exersa meseria înconjurați de respectul tuturor și cu o atît de mare libertate.

Puterea artiștilor nu se întinde numai asupra statelor ci și asupra lumii întregi. Prin presă și prin unde, mesajele creatorilor preocupați de a se „explica" se răspîndesc ca prin refracție. Zidul, adesea de netrecut, care se interpunea odinioară între amator și creator, s-a năruit: dialogul a devenit posibil. Artistul nu mai poate spune că e în afara cetății. Este el oare mai fericit?

BIBLIOGRAFIE

A

ABEL (Ch.), *Séjour de Charles IX à Metz,* 1569.
ALBERTI (L.B.), *De la statue et de la peinture,* trad. din latină, Paris, A. Leroy, 1868.
Anonime: *Anecdotes des Beaux-Arts.*
— *Panard au Salon,* Berlin, 1781
— *La Peinturomanie,* Paris, Le Jay, 1781.
— *Le Pourquoi ou l'ami des artistes,* Geneva, 1781.
— *Rafle de sept ou réponse aux critiques du Salon,* Berlin, 1781.
— *Galimatias, anticritique des tableaux du salon,* Neufchâtel, 1781.
— *La Patte de velours, ouvrage concernant le Salon de peinture,* Cailleau, 1781.
— *La Vérité critique des tableaux exposés au Salon du Louvre,* Luvru, 1781.
— *Pique-nique convenable à ceux qui fréquentent le Salon,* Paris, 1781.
— *La Muette qui parle au Salon de 1781,* Quillau, 1781.
— *Réflexions joyeuses d'un garçon de bonne humeur au Salon de 1781,* Vatel, 1781.
— *Considération sur l'état de la peinture en Italie dans les quatre siècles qui ont précédé celui de Raphaël, par un membre de l'Académie de Cortone,* Paris, Mongie aîné, 1808.
— *Lettre à M. D. sur celles qui ont été publiées récemment concernant la peinture, la sculpture, l'architecture,* etc., 1748.

— *Lettre sur la cessation du Salon de peinture*, 1749.
— *Lettre critique à un ami sur les ouvrages de MM. de l'Académie*, 1759.
— Extras din *„Mercure de France"*, martie 1759 (apărut în același an în plachetă anonimă).
— *Essais sur les moyens d'encourager la peinture, la sculpture, l'architecture et la gravure*, 1794.
— *Bibliothèque universelle et historique*, 1686—1727.
— *Bibliothèque choisie, pour servir à la bibliothèque universelle*, *1703—1713*.

ARCHIVES DE L'ART FRANÇAIS, 1851—1862.

NOUVELLES ARCHIVES DE L'ART FRANÇAIS, 1872—1927. *Tables* 1851—1927. *Archives des corporations des Arts et Métiers*. Documente reimprimate prin grija lui Georges C. Lavergne, Paris. 1879.

ARGENSON (René-Louis de Voyer, marquis d'), *Mémoires et journal inédit*. Paris. P. Jannet, 1857—1858.

ARNAUD (J.), *L'Académie de Saint-Luc à Rome*, Rouen, 1886.

ARON (Jean-Paul), *Essai sur la sensibilité alimentaire à Paris au XIX^e siècle*, A. Collin, 1967.

AUBERT (abbé), *Journal des Beaux-Arts et des Sciences*, 1768—1774.

AUDIN (M.) et VIAL (E.), *Dictionnaire des Artistes et ouvriers d'art du Lyonnais*, Paris, Bibliothèque d'art et d'archéologie, 1918—1919

AUVRAY (Louis), *Dictionnaire général des Artistes de l'Ecole française*, Paris, H. Loones, 1882—1885.

AVENEL (vicomte Georges), *Histoire de la fortune française*, Paris, Payot, 1927.

B

BACHAUMONT, *Mémoires secrets*, Londra, J. Adamson, 1789.

BACHELIER, *Projet d'un cours public des Arts et Métiers*, Paris, Imprimerie Royale, 1789.

BALZAC (Honoré de), *Les Illusions perdues*
— *Pierre Grassou*.
— *La Bourse*.
— *La Vendetta*.
— *La Maison du chat qui pelote*.
— *Un début dans la vie*.
— *Le Chef-d'oeuvre inconnu*.

BAUDELAIRE (Charles), *Curiosités esthétiques*, Hermann, 1968.
— *Salon de 1855*.

BELLORI (Jean-Pierre), *Le vite de'pittori, scultori et architetti moderni . . .*, Roma, 1672.

BENOIT (F.), *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris, L. H. May, 1897.

BERENCE (Fred), *Léonard de Vinci, ouvrier de l'intelligence*, Payot, 1938.

BERGERET (P. -N.), *Lettre d'un artiste*, Paris, 1848.

BERTRAND (Edouard), *Un critique d'art dans l'Antiquité, Philostrate*, Paris, E. Thorin, 1882.

BESNUS (Amédée), *Mes relations d'artiste*, Paris, 1898.

BLANC (Ch.), *Les Artistes de mon temps*, Paris, F. Didot, 1876.
— *Histoire des peintres français au XIX^e siècle*, Paris, Cauville frères, 1845.
— *Le Trésor de la curiosité*, Paris, Renouard, 1857—1858.

BLONDEL (Jacques-François), *l'Homme du monde éclairé par les arts*, Paris, Monory, 1774.

BOILEAU (Etienne), *Les Métiers et corporations de la ville de Paris*, le Livre des Métiers. Paris, Imprimerie nationale, 1879.

BONNAFFE (Edmond), *Le Commerce de la curiosité*, Paris, H. Champion, 1895.
— *Dictionnaire des amateurs français*, Paris, Quantin, 1884.
— *Causeries sur l'art et la curiosité*, Paris, Quantin, 1878.

BONNEFOND (M.), *De l'état actuel de la peinture en France*, Lyon, Gabriel Rossary, 1835.

BORDELOT (abbé), *Remarques et réflexions critiques, morales et historiques*, Paris, 1692.

BOUDEAU (Th.), *Préface du trésor de la curiosité*.

BRACQUEMONT (L. de), *Lettres sur la peinture et les principaux peintres du XIV-e au XIX-e siècles*, Montdidier, A. Radenez, 1886.

BRION (Marcel), *Lumière de la Renaissance*, Paris, R. Laffont, 1948.

BRION (Marcel), *Léonard de Vinci*, Paris, Le livre club du libraire, 1959.

BURTIN (François-Xavier de), *Traité théorique et pratique des connaissances qui sont nécessaires à tout amateur de tableaux, suivi de la description des tableaux que possède en ce moment l'auteur*, Bruxelles, l'Auteur, 1808.

BURTY (Philippe), *Grave Imprudence,* Paris, Charpentier, 1880.

BUVAT (Jean), *Journal de la Régence (1715—1723),* Paris, H. Plon, 1865.

C

CAILLOIS (Roger), *Esthétique généralisée,* Paris, Gallimard, 1962.

CAIN (Julien), *Présentation de l'ouvrage.* Baudelaire, *Curiosités esthétiques et autres récits sur l'art,* Paris, Hermann, 1968.

CALLISTRATE, *Les Images, ou tableaux de plâtre, peinture des deux Philostrates...* et les statues de Callistrate, mis en français par Blaise de Vigénère, Paris, L'Angelier, 1814.

CASSOU (Jean), *Situation de l'art moderne,* Paris, Editions de Minuit, 1950

CASTAGNARY, *Salons de 1857—1870,* Paris, Charpentier et Fasquelle, 1892.

CAYLUS (comte de), *Vies d'artistes du XVIII-e siècle,* Paris, Durand, 1752.

CENNINO CENNINI, *Traité de la peinture,* tradus de Victor Mottez, Paris, 1858.

CHAILLET (J.), *Histoire de la musique au Moyen Age,* Paris, 1950.

CHAMPIER (Victor), *l'Année artistique,* 1878 (1882), Paris, A. Quantin, 1879—1882.

CHASTEL (André), *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique,* Paris, P.U.F., 1959.

— *Marsile Ficin et l'art,* Geneva, Droz, 1954.

CHÉNIER (André), *Oeuvres poétiques,* Paris, A. Lemerre, 1899.

CHENNEVIÈRES (Ph. de), Pointel, *Souvenir d'un directeur des Beaux-Arts,* Paris, Bureau de l'artiste, 1883.

— *Mémoires sur les membres de l'Académie de peinture et de sculpture,* Paris, J.-B. Dumoulin, 1854.

CLÉMENT (Charles), *Michel-Ange, sa vie et son oeuvre* „Revue des Deux Mondes". 1-er juillet 1859.

CLÉMENT (Pierre), *Les Cinq Années littéraires,* Berlin, 1874—1875.

COCHIN (Charles-Nicolas), *Misotechnites aux enfers,* Amsterdam, 1763.

— *Mémoires inédits sur le comte de Caylus,* Paris, 1880.

— *Documents sur Chardin,* 1780, publicată de l'Académie des sciences, belles-lettres et arts de Rouen, 1874—1875.

COGNIAT (R.), *Le Siècle des impressionnistes,* Flammarion, 1965.

— *Le Romantisme,* Lausanne, Rencontre, 1966.

CORNEART (Emile), *Les Corporations en France,* Gallimard, 1941.

— *Les Guildes médiévales,* „Revue historique", CX, XIV, 1948.

COURTHION (Pierre), *Ingres raconté par lui-memê et par ses amis,* Geneva, Cailler, 1947—1948.

— *Corot raconté par lui-même et par ses amis,* Geneva, Cailler, 1946—1947.

COURAJOD (L.), *L'Ecole royale des élèves protégés,* Paris, Dumoulin, 1874.

COUTURE (Th.), *Mémoires et entretiens d'atelier,* 1867, Paris, 22, rue Vintimille.

CRAPELET (George-Adrien), *Les Demandes faites par le roi Charles VI et les réponses de Pierre Salomon,* Paris, Crapelet, 1833.

D

DAINVILLE (Fr.), *Villes de commerce,* Etudes, martie 1951.

DARGENTY (G.), *Les Artistes célèbres,* Paris, Librairie de l'Art, 1891.

DELABORDE (H.), *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin,* Paris, Plon, 1865.

— *Etude sur les Beaux-Arts en France et en Italie,* Paris, Renouard, 1864.

— *L'Académie des beaux-arts,* Paris, Plon, 1891.

DELACROIX (Eugène), *Lettres,* Paris, Quantin, 1878.

— *Journal* (1822 à 1863), Plon, 1932.

DELAISSE (Léon), *Les „Chroniques de Hainault" et l'atelier de Jean Wauquelin à Mons dans l'histoire de la miniature flamande,* Bruxelles (s. d.).

DELÉCLUZE (E. -J), *Journal,* Paris, Grasset, 1948.

— *Louis David, son école et son temps,* Paris, Bourdier, 1862.

DELESTRE (J. -B.), *Etudes des questions appliquées aux Beaux-Arts,* Paris, Tresse, 1853.

DELUMEAU (Jean), *Vie économique et sociale de Rome dans la seconde moitié du XVI-e siècle*, Paris, Editions Boccard, 1959, 2 vol.

DENIS (Maurice), *Théories, du symbolisme au classicisme*, Paris. Hermann, 1964.

DEPPING, *Livre des métiers*, Paris, Ed. Boileau, 1837, Georges Bernard.

DESCAMPS (J.-B.), *Sur l'utilité des établissements, des écoles gratuites de dessins en faveur des métiers*, Paris, Imprimerie Royale, 1789.

— *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant*, Paris, Desaint, 1769.

— *La Vie des peintres flamands, allemands et hollandais*, Paris, Jombert, 1753—1764.

DEZALLIER D'ARGENVILLE (A. J.), *Abrégé de la vie des plus fameux peintres*, Paris, 1762.

DIDEROT (Denis), *Oeuvres complètes*.

— *Sur l'art et les artistes*, Hermann, 1967.

DRESDNER (Albert), *Histoire de la critique*, München, 1915.

DU BOIS DE SAINT-GELAIS (Louis-François), *Description des tableaux du Palais-Royal, avec la vie des peintres à la tête de leurs ouvrages*, Paris, d'Houry, 1727.

DUBOS (abbé Jean-Baptiste), *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture*, Paris, G. Mariette, 1719.

DUCLOS-CHARLES-PINET, *Considérations sur les moeurs de ce siècle*, Paris, Ménard et Desenne, 1824.

DUFOUR (abbé Valentin), *Une famille de peintres parisiens aux XIV-e et XV-e siècle*, Paris, L. Willem, 1877.

DUFRESNOY (Charles-Alphonse), *L'Art de peinture*, Paris, Jombert, 1751.

DUFRESNOY (M.-J.), *Histoire des plus célèbres amateurs français*, J. Renouard, 1858.

DURAND-RUEL (Paul), *Mémoires*, Paris-New York, Durand-Ruel, 1939.

DÜRER (Albrecht), *Lettres, écrits théoriques et traité des proportions*, Hermann, 1964.

— *Journal du voyage d'Albert Dürer à Venise et dans les Pays-Bas*, Paris, Vve Jean Renouard, 1866.

DURRIEU (Paul), *Jacques Coene, peintre de Bruges, établi à Paris sous le règne de Charles VI*, 1398—1404.

— *La Miniature flamande au temps de la cour de Bourgogne*, Paris, Librairie nationale d'art et d'histoire, G. Vanoest, 1927.

DUSSIEUX (L.-E.), *l'Art considéré comme le symbole de l'Etat social*, Paris, A. Durand, 1838, Paul Mantz, A. de Montaiglon.

L.DUSSIEUX, E. SOULIÉ, P. DE CHENNEVIÈRES, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charavay, 1887.

DUVAL (Amaury), *L'Atelier d'Ingres*, Paris, G. Charpentier, 1878.

E

ELDER (M.), A. Giverny, chez Claude Monet, Paris, 1924.

EMERIC-DAVID (T.-B.), *Histoire de la peinture au Moyen Age, suivie de l'histoire de la gravure, du discours sur l'influence des arts de dessin et du musée olympique*, Paris, G. Gosselin, 1842.

F

FALCONET (Etienne-Maurice), *Le Pour et le Contre*, Paris, les Editeurs français réunis, 1958.

FARINGTON (Joseph), *Farington Diary*, Londra, Hutchinsmand Co, 1923.

FAURE (Elie), *Vélasquez, biographie critique*, Paris, 1903.

FÉLIBIEN (André), *Entretiens sur les vies et sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, Amsterdam, E. Roger, 1706.

— *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668.

FICHÈRE (Octave), *Les Femmes artistes*, 1885.

FLANDRIN (Hippolyte), *Lettre et pensées*, Paris, Plon, 1865.

FLAUBERT (Gustave), *L'Education sentimentale*.

FOSCA (A.), *Edmond et Jules de Goncourt*, Albin Michel, 1941.

FRANCASTEL (Pierre), *Peinture et société*, Lyon, Audin, 1951.

— *Art et technique*, Paris, Editions de Minuit, 1956.

G

GABILLOT (G.), *Hubert Robert et son temps*, Paris, 1895.

— *Gazette des Beaux-Arts de 1859 à nos jours*.

GILLET (L.), *Histoire artistique des ordres mendiants*, Paris, Renouard, 1912.

GEDOYN (Albert), *Pausanias, Voyage historique de la Grèce*, Amsterdam, 1733.

GIRARD (P.), *L'Education athénienne du V-e au IV-e siècle avant J.-C.* Hachette, 1891.

GIMPEL (Jean), *Contre l'art et les artistes,* Paris, Seuil, 1968.

GIRARDOT (baron de), *Les Artistes de la ville et de la cathédrale de Bourges,* Nantes, O. Merson, 1861.

GLOTZER (Margueritte), MAIRE (Madeleine), *Salons du XVIII-e siècle,* Paris, 1945.

GONCOURT (Edmond et Jules de), *Manette Salomon.*

GONCOURT (Edmond de), *La Maison d'un artiste,* Paris, Charpentier, 1881.

GRABAR (André), *L'Iconoclasme byzantin,* Paris, Collège de France, 1957.

— *Byzance,* Paris, Albin Michel, 1963.

— *L'Interdiction des images et l'art du Palais à Byzance et dans l'Islam ancien,* Paris, Dijon, Darantière, 1957.

— *La Peinture byzantine,* Skira, 1953.

GRABAR (André) et NORDENFALK (Carl), *Le Haut Moyen Age,* Genève, Skira, 1957.

GRIMM, *Correspondance littéraire, philosophique et critique, adressée au souverain d'Allemagne,* Paris, F. Buisson, 1812.

GRUNEISEN (C.) et MAUCH (E.), *La Vie des artistes au Moyen Age à Ulm,* Ulm, Stettin, 1840.

GUICCIARDINI (Louis), *Description des Pays-Bas,* Amsterdam, C. Nicolas, 1609.

GUIFFREY (Jules-Joseph),*Livret des expositions de l'Académie Saint-Luc,* Bans et Détaille, 1872.

— *Table générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIII-e siècle,* J. Baur, 1873.

GUYOT DE FERE (F.-F.), *Observations sur la manière dont les sujets religieux doivent être représentés par les artistes,* Paris, Bureau du Journal des Beaux-Arts, 1844.

GWINNER (Ph. Friedrich), *L'Art et les artistes à Francfort-sur-Main depuis le XIII-e siècle.* J. Baer, 1862.

H

HASKELL FRANCIS, *Patrons and painters, a study between Italian art and society in the age of the baroque,* Londra. Chatto and Windus, 1963.

HAYDON (B.R.), *On Academies of art,* Londra, H. Hooper, 1963.

HOGARTH (Guillaume), *Analyse de la beauté,* Paris, Levrault, Schoell et Cie, An XIII.

HUSSON F., *Artisans français,* Paris, Narchal et Billard, 1902—1906.

HUYGHE (René), *L'Art et l'âme,* Flammarion, 1960.

— *Dialogue avec le Visible,* Flammarion, 1955.

— *Les Puissances de l'image,* Flammarion, 1965.

I

INGRES (J.-A.) *Réponse au rapport sur l'école impériale des Beaux-Arts,* Paris, Didier, 1863.

J

JAL, *Les Causeries du Louvre,* Paris, 1833.

JANSEN (H.-J.), *Projet tendant à conserver les arts en France.* Imprimerie de la Société nationale des neuf soeurs, Paris, 1701.

JAY (J.), *Recueil de lettres sur la peinture, la sculpture et l'architecture,* Paris, 1817.

JOUIN (Henry), *Charles Le Brun et les actes sous Louis XIV,* Paris, Imprimerie Nationale, 1889.

— *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* Paris, A. Quantin, 1883.

JOURNAL DES BEAUX-ARTS ET DES SCIENCES, 1768—1774.

JOURNAL DES SAVANTS, *„Abrégé de la vie des plus fameux peintres de 1665 à 1797"* (n° 1 à 12).

JOSZ (Virgile), *Fragonard, moeurs du XVIII-e siècle,* Paris, Société du Mercure de France, 1901.

JULIENNE (J. de), *Abrégé de la vie intime de Watteau,* Paris (s. d.).

K

KAHNWEILER (Daniel-Henry), *Mes galeries, mes peintres,* Paris, Gallimard, 1961.

KERATRY (M.), *Examen sur le sentiment du sublime et du beau,* Bossange, 1823.

KOTZEBUE (Auguste), *Souvenirs de Paris,* en 1804, 1.II, Paris, Barba, an XIII (1805).

L

LACOMBE, *Le Spectacle des beaux-arts,* Paris, chez Hardy, 1758.

— *Le Salon de 1753, s.l.n.d.,* G.-M. Raymond.

— *De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes en général . . .,* Paris, Charles Pougens, an VIII.

LAFENESTRE (Georges), *Maîtres anciens*, Renouard, 1882.
— *Artistes et amateurs*, Paris, Société d'Edition artistique, 1900.

LAFONT DE SAINT-YENNE, *Lettre de l'auteur de réflexions sur la peinture et „de l'examen des ouvrages exposés au Louvre en 1746"* (s.l.n.d.)
— *L'Ombre du grand Colbert. Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* (S. L.), 1752.

LAFORGUE (J.), *Mélanges posthumes et inédits*, Mercure de France et Editions de la Connaissance.

LAIRESSE (Gérard de), *Le Grand Livre des peintres*, Paris, à l'hôtel de Thou, 1787.

LAPAUZE (H.). *Ingres, sa vie, son oeuvre, d'après des documents inédits*, Paris, 1911.

LAUGIER (abbé Marc-Antoine), *Manière de bien juger des ouvrages de peinture*, Paris, Jombert, 1771.

LAVERGNE (Georges C.), *Archives des corporations des Arts et Métiers*, Paris, 1879.

LEBEL (Robert), *Léonard de Vinci ou la Fin de l'humilité*, Presse du livre, 1952.
— *L'Envers de la peinture*, Editions du Rocher, 1964.

LEBER (M.-C.), *Essai sur l'appréciation de la fortune privée au Moyen Age*, Paris, Guillaumin, 1847.

LEBRUN (Jean-Baptiste), *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands à Paris*, chez l'auteur, 1793—1796.

LE COMTE (Florent), *Cabinet des singularités d'architecture, peinture, sculpture et gravure*, Paris, 1699.

LEFRANC (Abel), *La Vie quotidienne au temps de la Renaissance*, Hachette, 1938.

LENOTRE (Th. Gosselin, dit), *Historie anecdotique des Salons de peinture depuis 1673*, Paris, E. Dentu, 1881.

LÉON (Antoine), *Histoire de l'éducation technique en France*, Paris P.U.F., 1961.

LÉPICIÉ (François-Bernard), *Vie des premiers peintres du Roi, depuis Lebrun jusqu'à présent*, Paris, Durand, 1752.
— *Correspondance de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, Paris, J. Schemit, 1904—1905.

LEROY (Alfred), *La Vie familière et anecdotique des artistes français*, N.R.F., 1941.

LEROUX (Ernest), *Etudes sur la peinture et la critique d'art dans l'Antiquité*, 1893.

LESSING, *Laocoon*, Hermann, 1964

LEROUX (Maurice), *Claudio Monteverdi*, Editions du Coudrier, Paris, 1951.

LETHEVE (J.), *Impressionnistes et symbolistes, devant la presse*, Paris, Collin, 1959.
— *la Vie quotidienne des artistes français au XIX-e siècle*, Hachette, 1968.

LEVASSEUR (Emile), *Histoire des classes ouvrières en France, depuis 1789 à nos jours*, Paris, Hachette, 1867.

LEVI-STRAUSS (Claude), *Race et histoire, éd. Gonthier*, 1961.

LIMOUSIN (Raymond), *Jean Bourdichon, peintre et enlumineur, son atelier, son école*, Lyon, Presses académiques, 1954.

LOCQUIN (J.), *La Peinture d'histoire en France 1747—1785*, Paris, Laurens, 1912.

LUCAS-DUBRETON (J.), *La Vie quotidienne à Florence au temps des Médicis*, Hachette, 1958.

LUCIEN DE SAMOSATE, *Oeuvres*.

M

MARIETTE (P.-J.), *Abécédario et autres notes inédites de cet amateur, sur les arts et les artistes*, Paris, J.-B. Dumoulin (1853—1862).

MARIGNY, *Correspondance avec Coypel, Lépicié et Cochin* N.A.A.F., Paris, 1905.

MARMONTEL, *Mémoires*, Paris, Librairie des Bibliophiles, 1891.

MAROLLES (M. de), *Mémoires*, Paris, Sommeville, 1656.

MARTIN SAINT-LÉON, *Histoire des corporations de métiers*, Paris, P.U.F., 1941.

MAUCLÈRE (J.), *Rubens diplomate et grand seigneur*, Paris, Editions Colbert, 1943.

MAUPOINT (J. de), *Journal parisien* (1437—1469) cité in J. CHAILLEY, *op. cit.*

MAUS (O.), *Trente années de lutte pour l'art* (1884—1914), Bruxelles, l'Oiseau bleu, 1926.

MAY GITA, *Diderot et Baudelaire, critiques d'art*, Droz, 1957.

MAZIÈRE DE MONVILLE (abbé), *La Vie de Pierre Mignard avec le poème de Molière sur les peintures du Val-de-Grâce et deux dialogues de M. de Fénelon sur la peinture*, Paris, Jean Boudot, 1730.

MEHEGAN (de), *Considération sur la révolution des Arts*, Paris, P. D. Brocas, 1755.

MILLARD MEISS, *French painting in the time of Jean de Berry by the late fourteenth century,* Londra, Phaidon, 1967.

MITTERAND (Henri), *Zola journaliste,* A. Collin, 1962.

MOLINIER (Emile), *Benvenuto Cellini,* Paris, Librairie de l'Art, 1894.

MONIN (H.), *L'Etat de Paris en 1789,* Paris, Jouaust, 1889.

MONTAIGLON (Anatole de COURDE DE), *Mémoires pour servir à l'histoire de l'Académie royale de peinture et de sculpture depuis 1648 jusqu'en 1664,* Paris, P. Jeannet, 1853.

— *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* Paris, J.-B. Dumoulin, 1854.

— *Recueil de documents inédits relatifs à l'histoire des arts en France,* Paris, Archives de l'art français, 1855—1862.

— *Correspondance de directeurs de l'Académie de France à Rome avec les surintendants,* Paris, Société de l'histoire de l'art français, 1887—1912.

— *Des critiques faites sur les Salons depuis 1699 et du Salon de 1810,* Paris, J.-B. Dumoulin, 1852.

MONTAIGLON et CHENNEVIÈRES, *Mémoires de l'art français. Abécédario,* Paris, Editions Mariette, 1851—1860.

MOULIN (Raymonde), *Le Marché de la peinture en France,* les Editions de Minuit, 1967.

N

NATHANSON (Thaddé), *Peints à leur tour,* Albin Michel, 1948.

NOUGARET (Pierre-J.-B.), *Anecdotes des Beaux-Arts,* Paris, J.-F. Bastien, 1776—1780).

O

OUIN (Ch.), *Lacroix, Histoire des corporations,* Rouen, Lecointe, 1850.

P

PAILLOT DE MONTABERT, *Dissertation sur les peintures du Moyen Age,* Paris, Delaunay, 1812.

PARISET (François-Georges), *Georges de la Tour,* Paris, H. Laurens, 1948.

PASSERON (René), *Annales de l'Institut d'esthétique et des sciences de l'art,* 1964, *les Débats du peinture.*

— *L'Oeuvre picturale et les fonctions de l'apparence,* Paris J. Vrin, 1962.

PEISSE (Louis), *Salon de 1843,* „Revue des Deux Mondes".

PERNETY (P. Antoine-Joseph), *Dictionnaire portatif de peinture, sculpture et gravure,* Paris, Bauche, 1757.

PETROZ (Pierre), *Un critique d'art au XIX-e siècle,* Paris, F. Alcan, 1884.

— *L'Art et la critique en France depuis 1822,* Paris, Germer-Baillère, 1875.

PETRONE, *Satiricon,* Paris, Panckoucke, 1833—1835.

PHILOSTRATE, *Les Images ou tableaux des deux Philostrates, sophistes grecs,* Paris, Vve Mathieu, 1623.

PILES (R. de), *Abrégé de la vie des peintres,* Paris, Jacques Estienne, 1715.

PIOT (Eugène), *Le Cabinet de l'amateur et de l'antiquaire,* 1842—1845.

PLINE L'Ancien, *Histoire naturelle,* Livre XXV.

PLUTARQUE, *Vie des hommes illustres,* trad. de Jean Amyot.

PORCHER (Jean), *Les Très Belles Heures de Jean de France, duc de Berry, et les ateliers parisiens,* Paris, Bibliothèque nationale, 1953.

— *Maître Jean d'Amiens, enlumineur,* Paris (Nogent-le-Rotrou), Daupeley-Gouverneur, 1944.

— *L'Enluminure française,* Paris, Arts et Métiers graphiques, 1959.

— *Un amateur de peinture sous Charles VI: Jean Lebègue,* s.l.n.d. (Extras din „Melanges offerts à Frantz Calot").

PORTAIL, *Explications des peintures, sculptures et autres ouvrages de Messieurs de l'Académie royale,* Paris, rue Saint-Jacques, 1747.

POUSSIN (Nicolas), *Lettres et propos sur l'art,* Hermann, 1964.

PRADEL (Abraham du), (Nicolas de Blégny), *Livre commode pour des adresses de Paris,* Paris, Edouard Fournier, 1878.

R

RAGON (Michel), *Les Grands Peintres réalistes par eux-mêmes,* Albin Michel, 1965.

RAPHAËL (M.), *Lettre sur les peintures, gravures, sculptures exposées cette année au Louvre*, Delalain, Paris, 1769.

RAYMOND (G.-M.), *De la peinture considérée dans ses effets sur les hommes en général*, Paris, Pougeas, an VII.

REDON (Odilon), *A soi-même, journal (1867—1915)*, Paris, H. Floury, 1922.

— *Lettres de 1878 à 1916*, Van Oest, 1923.

REINACH (Adolphe-Joseph), *Recueil Miliet, Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Paris, C. Klincksieck, 1921.

REVEL (Jean-François), *Contrecensures*, J.-J. Pauvert, 1966.

REWALD (John), *Histoire de l'impressionnisme*, Albin Michel, 1955.

REYNOLDS, *Discours sur l'art*, Paris, Hatier, 1922.

RHEIMS (Maurice), *La Vie étrange des objets*, Plon, 1959.

RIDOLFI (Carlo), *Vita di Tiziano*, 1648.

RIS (Clément de), *Les Amateurs d'autrefois*, Paris, Plon, 1877.

ROBERT (Léopold), *Correspondance*, Paris, 1875.

ROCHEBLAVE (Samuel-Elie), *Essai sur le comte de Caylus*, Paris, Hachette, 1889.

S

SCHUL (Pierre-Maxime), *Platon et l'art de son temps*, P.U.F., 1952.

SEIGNAIRE (J.), *Tout l'oeuvre peint de Léonard de Vinci*, N.R.F., Paris, 1950.

SENSIER (Alfred), *Le journal de Rosalba Carriera pendant son séjour à Paris en 1720 et 1721*, Paris, 1865.

T

TABARAN, *La Vie artistique au temps de Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1941.

TESTELIN (H.), *Sentiments des plus habiles peintres*, Paris, Mahé-Cramoisy, 1696.

THIERRY, *Guide des amateurs*, 1787.

THORE-BURGER, *Salons, 1844, 1845, 1846, 1847, 1848*, Paris, Librairie internationale, 1868.

THUILLIER, *Catalogue de l'expositions Le Brun*, Versailles, 1963.

TOPFFER (Rodolphe), *Mélanges sur les beaux-arts*, Geneva, Pierre Cailler, 1953.

V

VALÉRY (Paul), *Degas, Danse, Dessin*.

— *Pièces sur l'art*.

VAN MANDER (Carel), *Le Livre de peinture*, Hermann, 1965.

VASARI (Giorgio), *Les Vies des plus excellents peintres, sculpteurs et architectes*, Dorbon l'aîné.

— *Les Peintres toscans*, préface d'A. Chastel, Hermann, 1966.

VENTURI (L.), *Histoire de la critique d'art*, Bruxelles, Editions de la Connaissance, 1938.

— *Les Archives de l'impressionnisme*, Paris-New York, Durand-Ruel, 1939.

VÉRON (Pierre), *Les Coulisses artistiques*, Paris, E. Dentu, 1876.

VÉRON (Louis-Eugène), *Mémoires d'un bourgeois de Paris*, Paris, G. de Gonet, 1853.

— *L'Art et Chronique de l'art* (1875—1889).

VERTUE (Georges) et WALPOLE (Horace), *Anecdotes of painting in England with some accounts of the principal artists*, Londra, W. Bathoe S. D.

VIELCASTEL (comte Horace de), *Mémoires*, Paris, G. le Prat, 1942.

VITET (L.), *L'Académie royale*, Paris, Lévy, 1861.

VITRUVE, *De l'architecture*.

W

WAGENFÜHR (Horst), *L'Art, valeur de placement*, préface de Maurice Rheims, Buchet-Chastel, 1967.

WHITE (Harrison C. White et Cynthia A.), *Canvases and careers*, John Wiley and sons, inc. 1965.

Z

ZOLA (Emile), *L'Oeuvre*.

ZUMTHOR (Paul), *La Vie quotidienne en Hollande*, Hachette, 1959.

CUPRINS

Prefață 5

Capitolul 1
PREAMBUL 15

Capitolul 2
PICTORUL ȘI SOCIETATEA 27

Capitolul 3
FEMEIA PICTOR 109

Capitolul 4
MEDIUL. EREDITATEA 119

Capitolul 5
VOCAȚIA. HARUL 127

Capitolul 6
FORMAȚIA 139

Capitolul 7
CORPORAȚIA. ACADEMIA SFINTUL LUCA . . . 179

Capitolul 8
ACADEMIA 195

Capitolul 9
ACTIVITĂȚILE PARALELE 207

Capitolul 10
PORTRETUL 227

Capitolul 11
PICTORII ȘI GRAVURA 241

Capitolul 12
OPERA ORIGINALĂ. REPRODUCEREA . . . 247

Capitolul 13
LITERATURA ARTISTICĂ 257

Capitolul 14
„MAIALUL". SALONUL. BIENALELE 315
Capitolul 15
MECENATUL 341
Capitolul 16
PICTORUL FAȚĂ-N FAȚĂ CU ACHIZITORUL (Negoțul pînă la sfîrșitul vechiului regim) 403
Capitolul 17
COTA. VÎNZAREA LA LICITAȚIE. PIAȚA MODERNĂ 427
Capitolul 18
COTA ÎN 1970 471
CONCLUZII 481
Bibliografie 491

REDACTOR: VICTORIA JIQUIDI
TEHNOREDACTOR: D. ZAVARA

APĂRUT 1973; COLI DE TIPAR 21,17; C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MARI 7,01; C.Z. PENTRU BIBLIOTECILE MICI 7.
TIRAJ 9 800+20+140.

ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ SIBIU
ŞOS. ALBA IULIA NR. 40
SIBIU — REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

